

María Paz Brozas Polo



FUNDAMENTOS DE LAS ACTIVIDADES GIMNÁSTICAS Y ACROBÁTICAS



Universidad de León

FUNDAMENTOS DE LAS ACTIVIDADES
GIMNÁSTICAS Y ACROBÁTICAS

M^a Paz Brozas Polo

**FUNDAMENTOS DE LAS ACTIVIDADES
GIMNÁSTICAS Y ACROBÁTICAS**



Universidad de León

Secretariado de Publicaciones
y Medios Audiovisuales
2004

BROZAS POLO, María Paz

Fundamentos de las actividades gimnásticas y acrobáticas / M^a Paz Brozas Polo. – León : Universidad, Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales, 2004

238 p. ; 24 cm.

Bibliogr.

ISBN 84-9773-101-8

1. Gimnasia. I. Universidad de León. Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales. II. Título

796.41.01

© Universidad de León
Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales
© M^a Paz Brozas Polo
I.S.B.N.: 84-9773-101-8
Depósito Legal: LE-408-2004
Imprime: Universidad de León. Servicio de Imprenta

A mis padres,
a mis abuelos,
a todos mis maestros.

ÍNDICE

1. La evolución conceptual de la gimnasia y de la acrobacia.....	9
1.1. Gimnasia y acrobacia en el Mundo Antiguo	12
1.1.1. La acrobacia en las antiguas civilizaciones	12
1.1.2. La gimnasia en la antigüedad greco-romana	16
1.2. Edad Media y Renacimiento.....	22
1.2.1. El desarrollo de la acrobacia nómada en Europa	24
1.2.2. De Arte Gimnástica y otras obras renacentistas	26
1.2.3. La aparición y codificación de la danza clásica	28
1.3. Los siglos XVIII y XIX	33
1.3.1. Los movimientos gimnásticos	34
1.3.2. Los aparatos en los distintos ámbitos gimnásticos.....	46
1.3.3. El nacimiento del circo moderno	58
1.3.4. El incipiente proceso de deportivización.....	62
2. Las actividades gimnásticas y acrobáticas en la cultura contemporánea.....	73
2.1. La evolución de los movimientos gimnásticos en el siglo XX .	76
2.1.1. La gimnasia moderna.....	76
2.1.2. La gimnasia neosueca	82
2.1.3. La transformación de las escuelas gimnásticas	84
2.2. El ámbito deportivo	86
2.2.1. Las federaciones de gimnasia y acrobacia.....	87
2.2.2. Deportes gimnásticos y acrobáticos de la FIG	88
2.2.3. Otros deportes y otras federaciones afines	104
2.3. El ámbito artístico	111
2.3.1. Danza, acrobacia y arte en el inicio del siglo XX.....	112
2.3.2. Tendencias acrobáticas en la danza contemporánea	117
2.3.3. La acrobacia en el nuevo circo	123
2.4. Ámbitos alternativos	127
2.4.1. Las gimnasias suaves.....	128
2.4.2. El movimiento del fitness	133
3. Las actividades gimnásticas en el contexto escolar.....	135
3.1. La gimnasia en los diseños educativos oficiales españoles .	136
3.1.1. Las primeras propuestas de ley con contenido gimnástico	136
3.1.2. La gimnasia en las Cartillas escolares.....	138
3.1.3. La ley de 1961 y otros cambios más recientes.....	142
3.1.4. La gimnasia y la acrobacia en el curriculum actual	146

3.2. Modelos de intervención pedagógica en actividades gimnásticas	157
3.2.1. Identificación de las habilidades gimnásticas escolares con la Gimnasia Artística	158
3.2.2. Habilidades derivadas de otros deportes gimnásticos o acrobáticos	172
3.2.3. Fórmulas mixtas o nuevas disciplinas escolares	184
3.2.4. Planteamientos interdisciplinares	187
3.3. Otros contextos de intervención	190
3.3.1. Las escuelas deportivas municipales	192
3.3.2. Las escuelas recreativas de circo.....	196
4. Orientaciones didácticas.....	203
4.1. Las ayudas, tipos y funciones.	203
4.2. Las agrupaciones y la organización espacial.....	212
5. Documentación y formación.....	219
5.1. Los libros de actas	219
5.2. Códigos de Puntuación.....	221
5.3. Manuales de gimnasia y acrobacia	221
5.4. Revistas	235
5.5. Organismos, asociaciones, federaciones.....	236
5.6. Escuelas de Gimnasia y/o Acrobacia	237

1. La evolución conceptual de la gimnasia y de la acrobacia

*“Difícilmente formaríamos un justo concepto de la Gimnástica moderna, si desconociendo su ser y estado en las diversas épocas de su progresivo desarrollo, no pudiéramos compararla con el grado de perfección que ha alcanzado en nuestros días: esta consideración nos impone el deber de trazar aunque en breves términos su historia.”*¹

Mientras la acrobacia necesita ser justificada y defendida ampliamente, el término de gimnasia se identifica con un concepto muy arraigado en nuestra cultura y, bastante integrado, al menos comparativamente respecto de la primera, por las instituciones:

*“La influencia de la gimnástica es tan grande, y ha sido tan universalmente reconocida en todos los tiempos y en todos los países, que basta para convencernos de ello abrir ese gran libro llamado historia, llegan a los años en los que escriben y ofrecen argumentos que avalan su necesidad y su urgencia.”*²

¹ Del Campo, José (1878) *Elementos de educación física. Descripción de los aparatos considerados más útiles y necesarios para el estudio de la gimnástica higiénica*. Pedro, J. Gelabert, Palma, 1.

² Gaona de los Reyes, Manuel (1866) *Discurso pronunciado ante el Claustro de la Universidad Central*. Eusebio Aguado, Madrid. Cf Flecha, Consuelo (1992) El carácter médico-higiénico de la gimnástica en el siglo XIX. En Monès, Jordi; Solà, Pere -comps-

Desde la perspectiva histórica señalamos las etapas y contextos que consideramos más significativos; por ello, establecemos una triple estructura que nos permite distinguir tres grandes bloques: Mundo Antiguo en el primero, Edad Media y Humanismo en el segundo, y finalmente, los siglos XVIII y XIX, que suelen incluirse en la acepción de Baja Edad Moderna.

Al mundo antiguo lo consideramos primer referente ineludible al menos desde una perspectiva etimológica, como espacio donde incluimos las manifestaciones de las primeras civilizaciones meridionales y orientales así como de la Grecia Clásica. En un mismo bloque yuxtaponemos a la Edad Media y al Humanismo Renacentista europeo, al comprenderlos ambos como espacios de transición y gestación de dos culturas (acrobática y gimnástica) opuestas. En este tiempo, donde se expande la acrobacia como profesión artística de carácter nómada y la gimnasia como arte del ejercicio saludable, se configura, además, la danza clásica como referente mediador entre ambas. Por último, una tercera parte se constituye con los siglos XVIII y XIX, que corresponden a la baja Edad Moderna. En esta época se fragua la definición de las actividades gimnásticas y acrobáticas en el marco institucional de tres ámbitos fundamentales hoy: la escuela, el circo y el deporte. Además, se consolida la actividad gimnástica en los contextos militar y terapéutico.

Las relaciones conceptuales entre la gimnasia y la acrobacia a lo largo de la historia se pueden calificar cuando menos de complejas. Podríamos señalar, sin embargo, algunos rasgos generales que nos ayuden a identificar los procesos evolutivos en los que se sumergen ambas.

- Desde un punto de vista diacrónico, muy general, la acrobacia aparece en principio como una manifestación más antigua que la gimnasia; como una manifestación directamente asociada con el arte: más que por las múltiples representaciones artísticas

elaboradas en torno a ella, por entenderse en sí misma como forma de arte corporal.

- El concepto de acrobacia ha mantenido históricamente unos rasgos de identificación que han permanecido más o menos estables. Se pueden distinguir, sin embargo, unos indicadores técnicos a los que hay que asociar unos rasgos de tipo sociológico. Los primeros se plantean desde un punto de vista exclusivamente motor o perceptivo (inversión, giro y altura) o por la relación con determinados aparatos (suspensión, balanceos, etc.). Desde el punto de vista del ámbito de aplicación hay que asociar la acrobacia con el arte, la recreación o la diversión, pero también con la profesionalización. Sin embargo, la gimnasia se entiende como práctica de formación y de aplicaciones múltiples que tienden a distanciarse del profesionalismo.

- El término gimnasia, será mucho más difícil de definir que el de acrobacia, pues fueron múltiples las interpretaciones y los cambios que ha sufrido esta acepción. Aparece en primer lugar en la antigüedad griega; pero más tarde serán múltiples los apellidos y las clasificaciones que se desprenderán de un concepto inicial muy amplio y ambicioso.

- En algunos momentos históricos gimnasia y acrobacia aparecerán íntimamente unidas por unas relaciones más o menos afectuosas; en otros momentos o contextos aparecen como dos realidades muy diferentes y sin aparente conexión. A este respecto, el papel del deporte ha sido decisivo en la transformación conceptual de la gimnasia en el último siglo, pero también en la transformación de las relaciones gimnasia/acrobacia; actuando en el siglo XIX como un elemento más de discordia se puede considerar también a finales del XX como marco de integración e incluso absorción de la acrobacia.

- Mientras la gimnasia se asocia a los discursos dominantes que emergen de las principales instituciones sociales, la acrobacia suele ir más ligada a prácticas y/o practicantes marginados. En este sentido, recordamos que uno de los conceptos más extendidos de gimnasia ha sido el de educación física.

1.1. Gimnasia y acrobacia en el Mundo Antiguo

Con este primer apartado histórico recogemos algunos datos, sobre todo, referidos a las distintas acepciones de gimnasia y acrobacia utilizadas a través de los tiempos, que nos sirvan como punto de partida para una aproximación conceptual.

En el caso de la acrobacia, que situamos en primer lugar según un orden cronológico, los escasos estudiosos del tema nos remontan a las primeras grandes civilizaciones donde se produjo al parecer el gran desarrollo de la misma desde un punto de vista ritual.

No obstante, la cultura helénica va a ser decisiva, tanto en el caso de la acrobacia como en el de la gimnasia, desde el punto de vista etimológico, pues en ella parecen encontrarse las raíces de los términos actuales.

1.1.1. La acrobacia en las antiguas civilizaciones

Las referencias más lejanas a la acrobacia, se encuentran probablemente en textos referidos a la denominada acrobacia antigua, con alusión a manifestaciones propias de culturas orientales -India o China- o meridionales -Egipto o Creta- de hace ya varios milenios. Así, de 1500 años antes de Cristo data la figura esculpida en el museo de Heraklion de Creta, con un acróbata saltando sobre un toro en una fiesta religiosa; sobre Egipto se pueden encontrar en el museo de Carnak o en el museo de Turin figuras que datan de 1450 antes de Cristo³. Por su parte, recientes descubrimientos en excavaciones arqueológicas como ánforas, pinturas o relieves indican que la acrobacia era una parte importante de la danza del antiguo Egipto también unos 2500 años antes de Cristo. Los primeros datos sobre apoyos sobre las manos, puentes y otras figuras acrobáticas individuales o en parejas se encontraron en los monumentos mortuorios de Ben-Xason. Las representaciones acrobáticas chinas se remontan a 2500 años a.C. y fueron protegidas oficialmente por

³ Dufrière, Thierry (1997) *Acrobate mime parfait, l'artiste en figure libre*. Museos de la Ville de París, París, 2.

los mandarines y señores feudales que las incluían en sus fiestas de palacio. A este respecto, se conservan pinturas de la época del imperio Ming (1368-1644 d.C)⁴.

Ya en los albores del siglo XX, el profesor George Strehly, define la acrobacia como una de las manifestaciones artísticas más curiosas de la humanidad, de gran belleza y complejidad; y se plantea el desarrollo acrobático de distintas civilizaciones como criterio para medir el grado de prosperidad de un pueblo⁵. Desde esta perspectiva, se ofrecen datos sobre la pervivencia de la acrobacia en distintos contextos milenarios como China, Japón, la India y Egipto antiguo de los que se nutrirá la cultura griega, entre otras.

En general, en el mundo antiguo, la acrobacia, se puede identificar con un uso ritual propio de las ceremonias de carácter festivo religioso. Los movimientos de rotación e inversión que caracterizan las prácticas acrobáticas constituyen la base de un simbolismo circular⁶.

Siguiendo a Deonna podemos exponer brevemente algunos datos que apuntan hacia un origen ritual, más o menos consensuado entre los historiadores, del que las prácticas acrobáticas se fueron desprendiendo paulatinamente hasta nuestros días.

Así, en Egipto, las bailarinas acróbatas de cuerpo invertido aparecen en las ceremonias de culto divino y funerario, y aún forman parte de las imágenes depositadas en las tumbas. Por su parte, el personaje replegado en un círculo simboliza el mundo de los muertos donde el sol muere cada día para renacer. Las bailarinas del cuerpo

⁴ Otros datos sobre el origen de la acrobacia se pueden consultar en Jacob, Pascal (2002) *Le Cirque: du théâtre aux arts de la piste*. Larousse, Bologne.

⁵ Strehly, George. (1977) *L' acrobatie et les acrobates*. Zlatin, París. Edición facsimil de 1903.

⁶ Esta idea, aceptada en Pozzo, Thierry; Studeny, Christophe (1989) *Théorie et pratique des sports acrobatiques*. Vigot, París, se desarrolla ampliamente en la tesis de Deonna, W. (1953) *Le symbolisme de l'acrobatie antique*. Latomus, Bruselas.

invertido actuaban en las ceremonias religiosas delante del muerto, y los saltos y volteos formaban parte del ritual. Como figura funeraria, el cuerpo invertido del acróbata evoca el *volteo* de la muerte; asimismo, la actitud del vencido, herido o muerto, caído, cabeza abajo o cuerpo invertido en arco es frecuente en el arte egipcio desde sus orígenes, y en toda época, independientemente del campo decorado⁷.

En Creta, las imágenes de acróbatas aparecen, sobre todo, en las espadas como emblemas sagrados y protectores; de hecho, las tauomaquias cretenses se consideran actos rituales vinculados al carácter sagrado del toro. No obstante, se le han atribuido varias funciones: rito de fertilidad, agrario, de fecundidad y funerario. El valor religioso parece confirmarse por la presencia de símbolos accesorios. El toro en Creta era un animal sagrado, símbolo de la tormenta, del sol, de la luna o del cielo. Algunos toros se confunden con la muerte misma (Osiris, Apis). Así, la acrobacia sobre el toro se manifiesta como un aspecto de la lucha simbólica contra la muerte o contra el destino; los cuernos se interpretaban como armas amenazantes y desafiantes. La figura del acróbata minoico muestra un evidente valor simbólico en cualquiera de las situaciones que aparece: acompañando la espada, jugando, con los aros, saltando los toros, etc.

En Grecia los acróbatas aparecen en los santuarios y en las ceremonias, con claras influencias de los cultos de Asia Menor, como una forma de supervivencia de los ritos religiosos decadentes. Dios de las danzas y del vino, Dionysos lo es también de los festines, donde el acróbata aparece entre los otros bailarines tal como en los banquetes egipcios, adoptando actitudes propias de las *kubisteteras*. De hecho, la danza acrobática recibía el nombre de *kubística*; en ella se ejecutaban los pasos de la danza con las manos, también había bailarines de cuerda, aparato de equilibrio sobre el que se realizaban además escenas de luchas con grandes saltos; una variante descrita es el *Eklatismos*, una danza acrobática de mujeres con grandes

⁷ Deonna, W. o.c., 86.

dislocaciones⁸. El término acrobacia parece tener un origen griego, derivado de *acros* -en la extremidad- y *bates* -que camina-⁹. En otras traducciones aparece la raíz *akro* con el significado de altura, de modo de *akróbatos* se traduciría *el que anda elevado sobre las puntas de los pies*¹⁰, aunque en la mayoría de las imágenes el apoyo lo constituirán las manos en lugar de los pies.

En general, desde un punto de vista simbólico, el movimiento circular sitúa al hombre en el límite de lo posible, de lo prohibido y de lo divino. El círculo entre las figuras planas y la esfera entre los volúmenes sin principio ni fin se consideraron las formas más perfectas y por ello más semejantes a la divinidad, manifestada también en los movimientos circulares de los planetas en torno a sí mismos. Más tarde, ya en el Renacimiento se retoma la misma idea adjudicando seis radios a la rueda de la vida humana y ocho a la de los dioses. La idea de hombre realizado aparece en distintas simbolizaciones de acróbatas en los que la cabeza se une a los pies¹¹, como es el caso del acróbata de Vézelay, situado en el frontispicio central de la Basílica de Vézelay, encima y en el eje de la cabeza de Cristo en Gloria¹².

Pero no todo son asociaciones positivas en torno a la acrobacia y sus representaciones, más bien, predominan interpretaciones negativas y nos encontramos con discursos ciertamente controvertidos. Así, los movimientos circulares, reciben un fuerte rechazo por parte de autoridades como Cicerón, por considerarse contrarios a la naturaleza y alteradores del espíritu. Desde esta perspectiva, se desarrolló cierta creencia según la cual,

⁸ Véase Menil, F. (1980) *La danse acrobatique. Histoire de la danse a travers les Âges*. Sklatine, Geneve, 329-341.

⁹ Strehly, George o.c., 14.

¹⁰ Véase al respecto el Diccionario de la Real Academia Española en su Vigésima Edición de 1994.

¹¹ Souzenelle, Annick de (1991) *El simbolismo del cuerpo humano*. Buenos Aires, Kier.

¹² Calmels, Daniel (2000) *El libro de los pies. Memoriales de un cuerpo fragmentado I*. Biblos, Buenos Aires.

los giros hacen salir al hombre de sí mismo y le ponen en comunión con los seres sobrehumanos. Esta rotación del cuerpo humano imitando a la de los dioses se podía convertir también en acto religioso, en un gesto de adoración. El acróbata, curvando su cuerpo en círculo, moviéndolo como una rueda, imitaría las figuras celestes¹³. Ya sea mítico o personaje real, el acróbata curva su cuerpo hacia delante o hacia atrás, se enrosca en bola, gira sobre sí mismo, describiendo un círculo más o menos completo. Además, algunos de los accesorios que emplea son circulares: se acompaña de esferas, de aros, de anillas. Estos círculos o ruedas se animan uniéndose al cuerpo vivo, animal o humano.

En este contexto, el ejercicio de acrobacia no se suele ejecutar independientemente sino como una de las figuras de la danza. Se trata de danzas realizadas en circunstancias de culto divino o de acompañamiento ritual generalmente ejecutadas por profesionales e incluso por los sacerdotes o profesionales de la religión. El rol religioso de la danza se puede considerar universal, tanto en Mesopotamia como en los prehelénicos, los griegos, los etruscos y los romanos¹⁴. Tanto en Roma como en Egipto el acróbata se confunde con los otros bailarines. También en la Edad Media, danza y muerte se asocian y la danza macabra medieval encuentra sus prototipos en las danzas de esqueletos de la antigüedad grecorromana.

Así pues, la acrobacia aparece íntimamente unida a la danza en su carácter artístico, festivo y popular, lo que va a perdurar hasta nuestros días casi siempre con un tinte peyorativo.

1.1.2. La gimnasia en la antigüedad greco-romana

“Prometeo fue el inventor de la gimnástica. Los hombres se creían creados a partir del barro. Al verse en el barro ejercitándose y

¹³ Menil, F. o.c., 125.

¹⁴ Menil, F. o.c., 81.

al comprobar que la gimnástica les fortalecía, dieron en pensar que habían sido concebidos por Prometeo y para la lucha.”¹⁵

En el siglo III d. C. Filóstrato se sitúa en un momento crítico, ya que desde su perspectiva nostálgica, la gimnástica se entronca con la época homérica y los valores fundamentales de la misma se encuentran ya perdidos, su obra es la lucha imposible por recuperar el sentido de unas prácticas ya trocadas por cambios sociales imperantes. En la cita introductoria, el origen de la gimnástica se asocia al origen del hombre, en una defensa de la gimnástica atlética ya desprestigiada.

“Sin embargo, decimos a propósito de la gimnástica que es un saber no inferior a los otros, hasta tal punto que me propongo exponer sus particularidades para utilidad de aquellos que quieran ser maestros de gimnasio. De hecho, la gimnástica de antaño dio hombres como Milón, Hipóstenes, Polidamante, Prómaco, Glauco, hijo de Démilo, y también atletas anteriores a éstos: Peleo, naturalmente, Teseo y el propio Heracles. La gimnástica del tiempo de nuestros padres conoció atletas de menor importancia, pero también admirables y dignos de mención. En cambio, la de nuestros días ha hecho decaer tanto la calidad de los atletas que la mayoría de la gente mira con antipatía incluso a aquellos que la practican con devoción.”¹⁶

Desde una panorámica muy general sobre la gimnasia en la antigüedad griega, siguiendo a los expertos, se suelen establecer al menos tres hitos, Hipócrates, Platón y Galeno.

¹⁵ Jover, Ramiro (1997) Filóstrato y “Sobre la Gimnástica”: el intento frustrado de restauración de los valores humanos a los juegos deportivos del siglo III. En García Blanco, Saúl (comp.) *IV Simposium Historia de la Educación Física*. Universidad de Salamanca, Salamanca, 33-58 (48).

¹⁶ Filóstrato (1996) *Gimnástico*. En *Heroico. Gimnástico. Descripciónes de Cuadros*. Gredos, Madrid, 163-210 (166). Traducción y notas de Francesca Mestre, 166.

La medicina hipocrática consistía esencialmente en una dietética, ciencia de regímenes, y en una gimnástica, ciencia de la eficacia de los ejercicios físicos¹⁷. Aquí aparece una de las primeras y, quizás la más significativa y ambiciosa definición de gimnasia.

La gimnástica interviene en las dos partes de la medicina que se distinguían, la medicina preventiva o higiene y la medicina curativa o medicina propiamente dicha. En este planteamiento, se distingue, además, entre ejercicios propiamente gimnásticos como luchas o carreras (gimnastas y paidotribas) y los ejercicios para practicar desnudos como los paseos hipocráticos. Para hipócrates los ejercicios físicos se definen por el esfuerzo que exigen.

En el siglo V a. C. la gimnasia ocupaba un lugar en el sistema educativo y se puede hablar de un vínculo estrecho (o una contribución) entre la educación gimnástica y el ideal de la *kalokagathía*, acepción referida al equilibrio entre la bondad y la belleza¹⁸. Lo bueno y lo bello se consideraban una sola realidad con doble faz y en este término se expresaba la finalidad de la educación griega o paideia¹⁹.

Con Platón, se tiende a eliminar la gimnasia profesional, que únicamente busca la fuerza física y se conserva la gimnasia médica, aunque muchas de sus aplicaciones se rechazan. Sólo se recupera en la medida en que sepa dar a la vida y a la salud su justo valor.

Sí se considera, sin embargo partidario de una gimnasia preparatoria para la guerra, por lo que se potencia el rol esencial de la gimnasia en la formación de los guardias²⁰. Por otro lado, Platón asocia la gimnasia con la música, de hecho parece que el paidotriba, junto con el citarista y el gramático son responsables de la educación

¹⁷ Ulmann, Jacques (1982) *De la gymnastique aux sports modernes. Histoire des doctrines de l'éducation physique*. Vrin, París, 21.

¹⁸ *Ibidem*, 30.

¹⁹ Morocho, Gaspar (1996) Prólogo. En Álvarez del Palacio, Eduardo *Cristóbal Méndez. Libro del ejercicio corporal y de sus provechos*. Universidad de León, León, 9.

²⁰ Ulmann, Jacques o.c. 38.

del niño. La gimnasia no se entiende como una actividad que afecte exclusivamente al cuerpo: la música satisface el *natural filósofo* y la gimnasia el *natural ardiente*. Todo ello, en una filosofía de equivalencias entre microcosmos y macrocosmos, entre alma y cuerpo del mundo con alma y cuerpo humanos. La gimnasia, se define así como arte del cuerpo²¹.

Así pues, en el ideal educativo platónico, al lado del aspecto musical se sostenía el aspecto corporal de su proyecto, aunque la gimnasia no tuviera como fin exclusivo el cuerpo ni la música lo espiritual sino que ambas se dirigían al alma entendida como unidad psicósomática²². Gimnasia y música fueron al parecer los principales contenidos de la educación durante la infancia.

Aunque se inspira en Hipócrates la gimnasia de Platón tiene claras diferencias:

- No se dirige sino indirectamente a las funciones del alma.
- Además de ejercicios espontáneos existe otro grupo de ejercicios denominados corporales.

Platón elimina la gimnasia profesional y coordina las otras gimnasias: militar, médica y educativa pero se sitúa por encima de sus límites, con la progresiva disyunción y desarrollo de las diferentes gimnasias.

Otro aspecto clave del contexto platónico es la transformación del gimnasio. A lo largo del siglo IV, este edificio va adquiriendo mayor importancia y se constituye en espacio de cultura por excelencia; el gimnasio se convirtió además en el principal lugar de encuentro social del mundo helénico. Se enseñaban diversas actividades físicas como manejo de armas o carreras, era el espacio de reunión de las cofradías religiosas, se impartía la educación musical y literaria, etc. El gimnasiarca se ocupaba de su gestión y del

²¹ *Ibidem*, 42.

²² Álvarez del Palacio, Eduardo (1996) o.c., 18.

cuidado de sus instalaciones -salas, baños, vestuarios, jardines o bibliotecas-²³.

Por su parte, con Aristóteles la gimnasia se inscribe en el marco de una filosofía naturalista, aunque guarda muchos aspectos de la propuesta platónica. Desde el punto de vista educativo, Aristóteles propone la gimnasia como parte de la educación recomendando los ejercicios moderados hasta la pubertad²⁴.

Por otro lado, en época aristotélica se produce el aislamiento progresivo de la gimnasia militar respecto de las otras gimnasias y se acentúa el problema de la relación entre la gimnasia, la higiene y la medicina: la higiene como parte de la medicina y la gimnasia parte de la higiene²⁵.

Finalmente, respecto a la gimnasia galénica, los ejercicios físicos adquieren una orientación médica: la gimnasia propiamente dicha consiste en ejercicios y estos ejercicios se definen esencialmente por que producen una alteración de la respiración²⁶.

Tanto en el caso de Galeno como en el de Hipócrates se podría calificar a la gimnasia de natural por apoyarse en los principios de una medicina del mismo modo considerada natural²⁷.

Aunque la gimnasia militar se sigue desarrollando independientemente de la gimnasia galénica, fue la primera en sucumbir y en el siglo IV ya no quedaba ni rastro. La médica y el atletismo profesional, sin embargo, subsisten durante más tiempo.

Por lo general, al hablar de la Gimnástica helénica se piensa en la totalidad de los ejercicios que se realizaban en los gimnasios griegos, es decir, los ejercicios del pentatlón (carrera, salto,

²³ Aguilera Fernández, Antonio (1996) La Educación Física en Platón y Aristóteles. *Revista Española de Educación Física y Deportes* Vol. 3 nº 1, 17-22 (18).

²⁴ *Ibidem*, 21.

²⁵ Ulmann, Jacques o.c.

²⁶ *Ibidem*, 69.

²⁷ *Ibidem*, 73.

lanzamientos de disco y jabalina, lucha) la lucha libre (pancracio), además de otros ejercicios y juegos y la danza. Pero según Mehl, esta interpretación es moderna, no helénica²⁸.

Según esta última tesis, para los griegos la gimnástica hacía referencia al arte del gimnasta o médico deportivo y no a los ejercicios. Una opinión similar se desprende del estudio de Jacinto Targa donde se alude a la múltiple terminología con la misma raíz, a partir de los datos encontrados en la República de Platón (en el diálogo entre Sócrates y Glaucón): *gymnos* que significa desnudo, *gymnazein* hacer ejercicios y *gymnasion*, lugar donde los jóvenes hacían ejercicios²⁹.

El modelo clásico se retomará en el renacimiento y, aparecerá posteriormente, en el siglo XIX, como una referencia histórica ineludible:

“Entre las naciones antiguas le cabe a Grecia la gloria de haber dado el primer impulso a este arte, creando y sosteniendo a expensas del Estado suntuosos edificios destinados a la práctica de los trabajos Gimnásticos, y a los cuales se daba el nombre de Gymnasion de gymnos (Desnudo); llamados así porque los jóvenes que los frecuentaban se desnudaban para hacer estos ejercicios.

Para que se comprenda la importancia que en esta privilegiada Nación tuvo la Gimnástica, nos permitiremos dar algunos detalles acerca de los edificios destinados a los trabajos gimnásticos y del orden que en ellos se observaba.

El Gimnasio se componía de doce piezas (...)

El Gimnasio era gobernado por varios oficiales, el principal de ellos se llamaba Gimnasiarca, magistrado que tenía a su cargo la administración de todo lo concerniente al Gimnasio.

²⁸ Mehl, Erwin (1962) Sobre la historia del concepto Gimnástica. *Citius Altius Fortius*, Tomo IV Fasc. 2, 161-201.

²⁹ Targa, Jacinto F. (1968) Concepto y clasificación de la Gimnasia. *Citius, Altius, Fortius* Tomo X. Fasc. 3-4, 437-461.

Los Cosmetas estaban encargados del régimen interior del establecimiento.

Los Sofronistas, tenían a su cargo el inculcar a los jóvenes, sentimientos de virtud, y vigilar su conducta tanto en el establecimiento como fuera de él.

Los Gimnastas, clase primera de los maestros (...)

Los Paidotribas constituían la clase segunda de los maestros.

Los ejercicios más importantes eran: La carrera, el disco, el salto, la natación, la lucha, el pugilato, el pancraccio, el pentathlon, el baile y la caza en las montañas.”³⁰

A modo de síntesis, podemos afirmar que ya desde el mundo antiguo la gimnasia se encuentra entre los discursos más cultos y en discusiones y acepciones que la sitúan entre el saber, la práctica y el arte. En general, tiende a identificarse con el ejercicio físico orientado a fines médicos y educativos, al lado de otros usos o aplicaciones paralelos.

1.2. Edad Media y Renacimiento

El hecho de que en la Edad Media no se encuentren referencias a la *Gimnasia Educativa*, se puede asociar con los preceptos de la ortodoxia cristiana dominante: el poder de la iglesia prohibía ejercicios corporales que tuvieran como fin la salud del cuerpo³¹. También desaparecieron los espectáculos atléticos de la gimnasia profesional desarrollada en Grecia y en Roma pero no así todo tipo de ejercicio o práctica física. Al parecer, en la Edad Media las actividades físicas de tipo lúdico conocieron un desarrollo

³⁰ Del Campo, José (1878) *Elementos de educación física. Descripción de los aparatos considerados más útiles y necesarios para el estudio de la gimnástica higiénica*. Pedro, J. Gelabert, Palma, 8.

³¹ Ulmann, Jacques (1982) *De la gymnastique aux sports modernes. Histoire des doctrines de l'éducation physique*. Vrin, París, 85-88.

extraordinario³². Será en asociación con este carácter lúdico donde se plateen las prácticas físicas estéticas o de la forma, por lo que sobre este periodo histórico será más fácil hablar de acrobacia que de gimnasia.

“Si bien es verdad que la Gimnástica en tiempo de los Imperios Griego y Romano, llegó al colmo de su apogeo, también es indudable que la ruina de estas poderosas naciones, inició su decadencia, hasta el punto de que en la edad media apenas era conocida, y tan solo la Caballería con sus Justas y Torneos, con sus Campos cerrados, y sus ejercicios especiales de equitación y esgrima, se nos presenta como una pobre derivación de la Gimnástica antigua; por otra parte, la invención de la pólvora, que al parecer hacía innecesaria la fuerza muscular para el buen éxito de los combates, y las costumbres cada vez más sedentarias de los pueblos, contribuyeron a que este arte perdiera su noble objetivo, y se convirtiera en patrimonio de los volatineros y funámbulos que se sirvieron de él como medio de vivir, divirtiendo al público en las Calles y Teatros.

En este deplorable estado permanecería aun la Gimnástica, si a fines del siglo pasado, y principios del presente algunos hombres activos y estudiosos no hubieran montado varios Gimnasios, cuyo objeto principal era favorecer el desarrollo físico y perfeccionar de este modo el ser humano. (...) Los reputados Patalozzi, Feblemberg, Jahn, Elías y Werner (sic), han contribuido a formular los principios de una práctica racional, y a ponerlos en ejecución. En Francia, Masson, Londé, Foissac, Broussais, y sobre todo el coronel Español Amorós, fueron los introductores de este importante estudio que en poco tiempo, logró ser de obligatoria enseñanza en los Establecimientos oficiales de Instrucción, tanto militares como Civiles, y practicado por

³² Vicente, Miguel (2000) El juego en el Medievo. En Blanco, Saúl (comp) *VII Simposium Historia de la Educación Física*. Universidad de Salamanca.

*multitud de personas de ambos sexos en los infinitos gimnasios particulares que en la mayoría de las capitales se encuentran.*³³

1.2.2. El desarrollo de la acrobacia nómada en Europa

Los escasos datos obtenidos sobre la acrobacia en la Edad Media nos orientan hacia una doble asociación de la acrobacia con el nomadismo y con un estatus marginal, ello asociado a una emigración de los acróbatas y sus prácticas desde el este y el sur hacia el centro de Europa.

Profesiones medievales en torno a la Acrobacia	
<ul style="list-style-type: none">- Acróbata- Dislocado.- Equilibrista. - Funambulista.- Hércules.- Saltador.- Bastonista.	<ul style="list-style-type: none">- Camina sobre las manos.- Moviliza el cuerpo en todos los sentidos.- Se mantiene (o mantiene objetos) en equilibrio.- Equilibrista sobre cable elevado.- Torres de fuerza.- Salta con o sin trampolín.- Malabarista de bastones.

Cuadro elaborado a partir de los datos de Franklin³⁴.

³³ Del Campo, José (1878) *Elementos de educación física. Descripción de los aparatos considerados más útiles y necesarios para el estudio de la gimnástica higiénica*. Pedro, J. Gelabert, Palma, 9.

³⁴ Franklin, A. (1906) *Dictionnaire historique des arts, métiers et professions exercés dans Paris depuis le XIII siècle*. H. Welter, París.

En relación con las profesiones ejercidas en la Edad Media relacionadas con la acrobacia, fueron múltiples las variedades que se fueron utilizando a partir del siglo XIII.

La Iglesia reprobaba esas profesiones acrobáticas en las que percibía una ocasión de pecado y las costumbres a menudo libres de quienes las ejercían; sin embargo, las toleraba, como lo hacía con las danzas y otros juegos que se practicaban en las fiestas religiosas. Las figuras que se encuentran en los capiteles evocan prácticas usuales así como supervivencias de ritos antiguos.

La riqueza simbólica de la acrobacia, a la que ya nos hemos referido en epígrafes anteriores, no se disipa del todo; en esa época se tiene constancia, por ejemplo, de la participación de acróbatas en los funerales de Pierre de Bourbon en 1503 en Moulins³⁵.

Otras referencias del uso de la acrobacia en la corte, donde se continúan ciertas tradiciones acrobáticas venidas de Roma son las de París con Carlos VI e Isabel de Baviera y las de un acróbata conocido en 1503 como George Menestre del que se habla en los Anales del rey Luis XII; por su parte, en Italia, se conservan grabaciones del siglo XVI (1536)³⁶.

Testigo del valor de la acrobacia en esta época es la iconografía medieval, así las esculturas de los capiteles muestran el valor otorgado a los movimientos de ascensión y de caída e incluso a las torres de acróbatas. Además, el juego representativo de binomios entre *cuerpos derechos/cuerpos invertidos* sugiere mejor que todo discurso las oposiciones fundamentales dios/diablo, vida/muerte, etc. donde las referencias a la acrobacia se sitúan en el peor de los extremos³⁷.

A este respecto, se conservan miniaturas de los siglos X y XI de juglares que actuaban en las ferias y en las rutas de peregrinaje,

³⁵ Deonna, W., o.c. 84.

³⁶ Menil, F., o.c. 335.

³⁷ Pozzo, Thierry; Studeny, Christophe (1987) *Théorie et pratique des sports acrobatiques*. Vigot, París.

practicaban *la danza de fulard* y *la danza de campanilla*. Así, la permanencia de una función religiosa de la acrobacia se confirma en uno de los versos de “Milagros de Notre Dame” del siglo XIV en los que el juglar monje dedica sus piruetas a la Virgen³⁸.

A finales de la Edad Media el arte de la acrobacia, denominado entonces mayoritariamente *funambulismo* se extiende y comienza a convertirse en espectáculo vulgar:

- Se restringen por ley las actuaciones de los acróbatas. Así, en 1560 en Francia sólo se pueden exhibir en las ferias de San Lorenzo y San Gervasio.

- La discriminación social de los acróbatas se acentúa con la llegada de inmigrantes acróbatas, no obstante se llegan a reconocer las nuevas técnicas y conocimientos importados; así, turcos, ingleses, chinos y holandeses se consideran los mejores bailarines de cuerda.

Como indicio de un cierto desarrollo teórico en torno a la acrobacia como disciplina es preciso recordar como a finales del XVI, Tuccaro, un célebre acróbata italiano, saltarín del rey Carlos IX, escribió la que podríamos considerar obra pionera sobre la acrobacia y su didáctica (descripción de materiales y métodos) en nuestra cultura “*Tres diálogos del Ejercicio de saltar y voltear en el aire*” dedicada a Enrique IV.

En los siglos XVI y XVII, cuando el teatro profano se separa de los misterios y de las pasiones medievales se institucionaliza y se convierte en literario, los espectáculos de *bateleurs* en las ferias contribuyen a la vivencia popular de la acrobacia³⁹.

1.2.1. De Arte Gimnástica y otras obras renacentistas

En el Renacimiento europeo se recuperará la gimnasia médica de los Antiguos de la forma más elaborada y sistemática.

³⁸ Dufrêne, Thierry (1997) *Acrobate mime parfait, l'artiste en figure libre*. Museos de la Ville de París, París, 4.

³⁹ *Ibidem*.

Quizá la obra más representativa de este momento inspirada fundamentalmente en Galeno fuera la de Jerónimo Mercurialis, *De Arte Gimnástica*. De hecho, la inspiración galénica y en muchos casos directamente mercuriálica pervive durante todo el siglo XVI.

La gimnástica médica heredada de Galeno, como parte perteneciente a la higiene, tiene una doble finalidad, la conservación de la salud corporal y la recuperación de ese estado si se ha llegado a perder⁴⁰.

La consideración de la gimnástica como ciencia, tal como se interpretaba la teoría de Galeno, se rebate desde posturas de médicos humanistas como Jerónimo Mercurial. En este último planteamiento, la gimnástica se considera un arte voluntario que implica una práctica o forma de hacer⁴¹.

También se rebate la teoría galénica sobre el origen platónico de la gimnástica. Para Mercurial fueron los soldados de Troya los iniciadores del arte gimnástico con sus ejercicios de carreras, luchas, tiro con arco y lanzamiento de disco. Incluso se defiende el origen anterior a Homero, un origen que se remontaría al origen del hombre, por considerarse una actividad connatural al propio ser humano, incluso cuando no recibía ese nombre⁴².

En la misma época comienzan a aparecer obras de carácter pedagógico y no médico, anticipándose a Rousseau, donde se defiende la idea de una gimnasia natural que se llega a anteponer a la gimnasia médica⁴³.

En lo que respecta a la clasificación de la gimnástica o de los ejercicios físicos gimnásticos, se toma como punto de partida la propuesta de Platón inspirada en Hipócrates, más que la de Galeno.

⁴⁰ Álvarez del Palacio, Eduardo (1996) *Cristóbal Méndez. Libro del ejercicio corporal y de sus provechos*. Universidad de León, León, 126.

⁴¹ *Ibidem*, 127.

⁴² *Ibidem*, 127.

⁴³ *Ibidem*, 128.

Así, se retoma la división entre la orquéstica -que se divide a su vez en esferística o juego de pelota y danza- y la paléstrica, que incluye los demás ejercicios practicados en el gimnasio⁴⁴.

El cuestionamiento de la gimnástica galénica fue progresivo a lo largo del siglo XVI, ya a finales en 1580 se escribió una de las primeras obras que se enfrenta directamente al planteamiento de Galeno: *De sanitate tuenda*, escrita por Marsilio Cagnati. En esta obra uno de los dos libros de los que se compone se dedica íntegramente a la gimnástica el otro a la dietética, como partes fundamentales de la higiene. Los conceptos de ejercicio y gimnástica se identifican, entendiendo por tal todo movimiento realizado con vistas a salvaguardar la salud⁴⁵.

A principios del XVII, se produjo el triunfo de la teoría iatromatemática, la cual acentuará la disociación de la gimnasia y del galenismo, provocando la constitución de una nueva gimnasia. Nace en este contexto, la gimnasia quirúrgica y ortopédica⁴⁶.

1.2.3. La aparición y codificación de la danza clásica

La acrobacia pervive tímidamente en los ballets de corte, así, por ejemplo, el acróbata Cordelin danza sobre cuerda en el ballet de las Armas de Francia⁴⁷. La sociedad clásica consagra definitivamente el proceso de marginación de los acróbatas errantes, el control se acentúa y se impone sobre todas las manifestaciones corporales de desorden.

En el siglo XVII se prohíbe a los acróbatas y bailarines de cuerda manifestarse en la vía pública restringiendo aún más sus actuaciones a la feria y ocasionalmente (1719) llegaron a prohibirse hasta los espectáculos foráneos.

⁴⁴ *Ibidem*, 130.

⁴⁵ *Ibidem*, 131.

⁴⁶ Ulmann, Jacques (1982) *De la gymnastique aux sports modernes. Histoire des doctrines de l'éducation physique*. Vrin, París, 122.

⁴⁷ Menil, F., o.c. 336.

Por otra parte, con el desarrollo de la corte se impone la danza como actividad física de distinción. Ya en el Renacimiento europeo, la danza, junto con otras actividades como la caza o la equitación formaba parte imprescindible de la formación de los príncipes⁴⁸.

En 1616 Luis XIV crea la Academia Real de la danza. Así se constituye la danza como trabajo gestual basado en la prestancia y en la apariencia que indicaba la distancia cultural que la separaba del *laisser-faire* popular. Otro personaje fundamental en la definición de la misma fue Francois Noverre quien insiste en eliminar las cabriolas y las proezas técnicas para mejorar el desarrollo del gesto expresivo. Noverre (1729-1810) en su obra *Cartas sobre las artes imitadoras y sobre la danza -Lettres sur les Arts Imitateurs et sur la danse-* publicada en 1803 en París, plantea las rivalidades y la complejidad de las relaciones entre la danza y el teatro, así como el conflicto entre la técnica corporal -entendida como el conjunto de normas de ejecución- y la expresión -la aportación gestual del bailarín desde su propio sentimiento-. A partir del estudio de la naturaleza, de los gestos del rostro y los movimientos corporales en relación con la emoción, así como del análisis de la pantomima y la danza griega elabora y propone la *danza de acción*. La danza de acción es el *arte de emocionar con el gesto* y no con el virtuosismo.

La danza clásica se construye sólidamente como un ejercicio de dominación, de distinción y como un instrumento de poder, un ejercicio definido hasta límites insospechados de precisión que obtendrá gracias a su sólida gestación una gran capacidad de supervivencia al paso del tiempo.

“La minuciosa artificiosidad de los movimientos, la idea de que la zona más importante del escenario es su propio centro, la necesidad de diseños armoniosos que no admiten el desorden, la rotación hacia fuera de las articulaciones de caderas, rodillas y pies, la distribución de los bailarines en distintos niveles de una estructura

⁴⁸ Álvarez del Palacio, Eduardo (1995) La actividad físico-lúdica en el siglo de oro español. *Apunts Educación Física* nº 42, 7-25 (7).

*jerárquica, el concepto de gran espectáculo, incluso el vocabulario de pasos en idioma francés: todos estos rasgos solo pueden explicarse si se acepta el hecho de que el ballet académico es un hijo legítimo de la Francia de Luis XIV*⁴⁹.

La relación de la acrobacia con la danza clásica se puede interpretar en primer lugar como una relación de subordinación o inferioridad pero, en segundo lugar surge un proceso de integración de los movimientos acrobáticos. Así, el modelo de la danza rechaza las formas acrobáticas al uso situándolas en lo más bajo de la consideración social, relación que perdurará más adelante y en la que la gimnasia, en cierta medida heredera de la danza clásica como veremos, será el referente de superioridad sobre la acrobacia. Por otro lado, como se ha señalado, se desarrolla una relación de absorción de determinadas técnicas acrobáticas. Así, en el texto de recopilación y descripción de elementos de danza clásica de Guillot y Prudhommeau se describen como *acrobacias* los siguientes elementos: *grand écart*, equilibrio con el pie en la mano, el puente, equilibrios sobre cabeza o manos, la voltereta adelante y atrás, la voltereta acrobática -paloma o remontado adelante-, *la revolvereta* -remontado atrás-, el flip-flap, el mortal adelante, la rueda lateral y la marcha sobre las manos. Estos elementos se han utilizado, bien para enriquecer el vocabulario coreográfico, o bien para adoptar algún personaje que lo exigiera⁵⁰. Por su parte, el *adage pas de deux* nació del deseo de permitir a la bailarina ejecutar movimientos que no podía hacer sola. Por ejemplo, podía permanecer bastante tiempo sobre una punta o realizar un mayor número de piruetas o mantenerse más tiempo elevada en un salto. El bailarín sujeta a la bailarina o bien esta se apoya de diferentes formas, se sienta o se cuelga del bailarín⁵¹.

⁴⁹ Falcoff, Laura (1999) Crónica de una época real. *Tiempo de Danza* nº 20 junio/julio 1999, Buenos Aires, 19-22 (21).

⁵⁰ Guillot, Genevieve; Prudhommeau, Germaine. (1974) *Gramática de la danza clásica*. Hachette, Buenos Aires, 147-150.

⁵¹ *Ibidem*, 196-199.

Por su parte, en los grandes espectáculos así como en el repertorio técnico aparecerá un apartado destinado a la acrobacia, dos buenos ejemplos fueron el *Ballet Comique* (1581) y *La prospérité* (1641), donde dicen que Luis XIV se estrenó en él ejecutando un *flic flac terre à terre*:

*“La estructura del Ballet Clásico incluía intrincados patrones de desplazamientos sobre pasos de los bailes de salón en boda, interludios musicales, poesía, pantomima, acrobacia y maquinarias escénicas construidas especialmente para la ocasión.”*⁵²

Más allá de la desvalorización de toda acrobacia, en la danza clásica naciente hay que ver una nueva representación del espacio donde seriedad y dignidad se asocian a rectitud y verticalidad del cuerpo, la relación danza/acrobacia (código versus proeza) reúne en parte la oposición estética entre clásico (gusto de orden y respeto a las reglas) y barroco (audacia, fantasía e imaginación liberadas hasta el desorden)⁵³.

La danza contribuye sin duda a la inflexión detectada en el siglo XVII para la desvalorización de la acrobacia, después de Luis XIII. El cuerpo del acróbata constituye desde entonces un repelente y el símbolo de una cultura desacreditada en oposición total al gentil vertical y digno. Las exhibiciones se limitan, la presión social no hace sino excluirles y, sin embargo, de una u otra forma permite su integración; precisamente en esa época se forman las primeras asociaciones y compañías estables de acróbatas y funambulistas, las que darán pronto origen a las compañías de acróbatas ecuestres y dinastías de circo a través de las grandes ferias europeas.

A finales del XVII y principios del XVIII la acrobacia comienza a dividirse y jerarquizarse: desde la acrobacia de suelo de

⁵² Silva, Lucía (1999) Los buenos viejos tiempos. *Tiempo de Danza* nº 20, 32-33, Buenos Aires.

⁵³ Pozzo, Thierry; Studeny, Christophe, o.c. 29.

saltimbanquis a formas más elaboradas en el seno de la Comedia del Arte, hasta los acróbatas del ballet⁵⁴.

Tal como lo describe Vigarello, en el siglo XVII se elabora un código de la elegancia en un momento en el que se produce la sistematización de las tendencias del XVI y el comienzo de otras nuevas. El baile de la corte conllevaba el aprendizaje del buen caminar, las reverencias y el mantenimiento y perfeccionamiento de la actitud y la rectitud. En el XVIII los movimientos bruscos se van a considerar propios de titiriteros, mientras que la danza se desarrolla como medio para moderar las pasiones (miedo, ira, melancolía, alegría) a través, en gran medida, de posiciones repetidas sin apenas desplazamientos dinámicos⁵⁵.

La importancia de la codificación de la danza clásica se puede valorar desde distintos frentes que afectarán a la evolución de las actividades acrobáticas y gimnásticas:

- Desde el punto de vista técnico: perfeccionamiento de posiciones de equilibrio y de movimientos (sobre todo giros) que no dejarán de constituir una referencia y que incluso se incorporarán en los códigos gimnásticos, sobre todo en los femeninos⁵⁶.

- Desde el punto de vista de la comprensión de la acrobacia como actividad históricamente marginada.

⁵⁴ *Ibíd*em, 29.

⁵⁵ Vigarello, George (1978) El adiestramiento del cuerpo desde la edad de la caballería hasta la urbanidad cortesana. En *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. Taurus, Madrid, 148-199.

⁵⁶ Veánse las referencias a los elementos de danza de los códigos actuales de Gimnasia Rítmica y de Gimnasia Artística Femenina: FIG (2001) *Código de Puntuación. Gimnasia Artística Femenina*. Fédération International de Gymnastique, Moutier; FIG (2001) *Código de Puntuación. Gimnasia Rítmica*. Fédération International de Gymnastique, Moutier.

1.3. Los siglos XVIII y XIX

En el periodo que abarca los siglos XVIII y XIX se producen una serie de cambios en la sociedad europea que determinarán la sistematización de las actividades gimnásticas y su progresiva especialización. En lo que a la organización e institucionalización del ejercicio físico se refiere, hay que referirse en primer lugar a la gestación y desarrollo de los movimientos o escuelas gimnásticas. Estas escuelas gimnásticas serán uno de los hitos fundamentales, no sólo para la evolución de lo que hoy entendemos por actividades gimnásticas sino, que se consideran elementos ineludibles en el estudio del origen de la educación física, como área curricular, dentro del sistema educativo.

Junto a la institucionalización educativa, con la gimnasia como parte de la misma, a partir de la proposición de diferentes sistemas gimnásticos en pugna constante por adquirir el reconocimiento de los poderes públicos, hemos seleccionado un apartado dedicado específicamente a los aparatos. Separación meramente didáctica porque entendemos que son un elemento intrínseco a las propias corrientes gimnásticas del XIX en cuya evolución podemos reconocer tanto las modalidades como los aparatos gimnásticos actuales.

Por otra parte, a finales del siglo XVIII surge el circo moderno, espacio privilegiado para la práctica acrobática que permitirá la progresiva especialización y diversificación tanto de las técnicas como de los aparatos, con amplios espacios de comunicación e intercambio con el mundo gimnástico, del que, no obstante, recibirá un progresivo desprecio que se acentúa durante la segunda mitad del siglo XIX.

Por último, dedicamos un espacio de atención al proceso de deportivización que se fragua en este mismo periodo y que afectará progresivamente a la gran mayoría de las prácticas corporales. Un caso particular es el de la relación entre la gimnasia y el deporte, cuyo conflicto pervive hasta entrado el siglo XX; la batalla la gana el deporte tanto en el espacio genuino de la competición, como en espacios originalmente gimnásticos como la escuela.

Por otro lado, con esta deportivización se fueron definiendo, a partir de una gimnasia general madre, cada una de las especialidades deportivas gimnásticas que hoy conocemos; pero, además, entrado ya el siglo XX, se produce también la deportivización de las actividades acrobáticas.

1.3.1. Los movimientos gimnásticos

Desde su aparición en el contexto militar europeo, la gimnasia ha sufrido una gran evolución. Condicionada por el contexto socio-político en que surgió, desarrollada ampliamente en los ámbitos primero militar y luego educativo, e influída más tarde por corrientes artísticas y expresivas, la gimnasia derivó finalmente en las variantes deportivas que actualmente conocemos.

En el análisis de la evolución histórica de las prácticas gimnásticas europeas parece conveniente remontarse al siglo XIX, y no mucho más allá, para explicar su gestación. Son varios los autores que están de acuerdo en identificar dicho contexto como el marco que permitió el desarrollo de los denominados movimientos o escuelas gimnásticas.

Así, por ejemplo, en una de las obras más reconocidas y consultadas en la formación de los licenciados en Educación Física⁵⁷, la de Alberto Langlade, aunque aparecen referencias a épocas anteriores como el Renacimiento, se utiliza como punto de partida el siglo XIX.

“No obstante, no sería posible ubicar en los esfuerzos de los autores renacentistas los albores de las actividades que hoy conocemos bajo la denominación de gimnasia. En general, se inspiraron en los ideales clásicos, dentro de los cuales la gimnástica (compuesta por paléstrica y orquéstica) tenía otro significado que el que actualmente concedemos al término. (...) Es recién al comienzo del siglo XIX que podemos ubicar los orígenes de nuestra actual

⁵⁷ Hoy licenciados en Ciencias de la Actividad Física y del Deporte.

gimnástica siendo la centuria anterior el proscenio donde se manifiesta el tardío Renacimiento de la educación física.”⁵⁸

Entre los factores que condicionan para el citado autor la aparición de nuevas formas de actividad física que configurarán el bagaje gimnástico, destacan la especialización laboral, la institucionalización escolar, la ampliación de las ciudades y reducción de espacios libres y la aparición de defectos posturales y de enfermedades sedentarias:

“Nació así de este cúmulo de circunstancias, la actual gimnasia. Una fecha muy indicada para señalar este acontecimiento es el año 1800. De ahí en adelante, la gimnasia evolucionó incesantemente, no habiendo alcanzado aún hoy formas definitivas.”⁵⁹

Otros datos aportan los hermanos Olivera en un estudio sobre las escuelas gimnásticas en el que se detienen, además en factores sociales y políticos:

“En el mismo momento en que aparece el término Gimnástica en la lengua, a través de la obra de G. Daignan (1787) y de J.C.F. Guts Muths (1793) principalmente, se desarrolla asimismo la sistematización de los diversos ejercicios corporales practicados en las diversas parcelas del entorno social de la época. (...) Las gimnasias deben reformar el régimen de vida de grupos sociales sustraídos de la producción económica, o de grupos cuya posición en el sistema de producción no estaba bien definida: niños, madres desocupadas y militares básicamente. No obstante, los creadores de los métodos gimnásticos de cada una de las Escuelas Gimnásticas inventan un sistema racional de ejercicios físicos pero con ejercicios y prácticas que proceden de las actividades existentes en su época y de otras actividades físicas desarrolladas en algunos periodos de la historia de la gimnástica y de las prácticas corporales en general que

⁵⁸ Langlade, Alberto & Nelly (1983) *Teoría General de la Gimnasia*. Stadium, Buenos Aires, 21.

⁵⁹ *Ibíd*em, 22.

ellos sistematizan, ordenan y racionalizan, conforme corresponde a las nuevas concepciones del periodo ilustrado. (...) En ruptura con el pensamiento analógico y mágico, las gimnasias reflejan las concepciones de los quirúrgicos y ortopedistas. Por otra parte, el universo de las gimnasias, las Escuelas Gimnásticas, corresponde al de las ciudades, al de las técnicas; aparecen rápidamente, aparatos específicos de su práctica, herramientas, técnicas gimnásticas cada vez más perfectas y codificadas, pero también más alejadas de las actividades características de la cultura tradicional que las habían inspirado. (...)

Las gimnasias racionales y ordenadas corresponden en su rigor, tal como hemos señalado, al despotismo ilustrado y después al advenimiento de las Naciones Estado y más adelante, en el transcurso del siglo XIX, al desarrollo de sus grandes instituciones: El Ejército y la Escuela.”⁶⁰

Para Claude Piard, por su parte, diversas disciplinas responden a la apelación poco controlada de gimnasia (gimnasia rítmica y deportiva, gimnasia de mantenimiento, gimnasia de pausa, gimnasia médica, gimnasias dulces, etc.) donde la gimnasia deportiva no tiene el monopolio del término. El tronco común sigue siendo el gran movimiento gimnástico nacido en Europa occidental a finales del siglo XVIII⁶¹.

En general, se suelen clasificar las Escuelas Gimnásticas en tres grandes grupos que algunos autores matizan y que la mayoría subdivide a medida que avanza su desarrollo, particularmente, entrando en el siglo XX.

⁶⁰ Olivera Beltrán, Javier & Alberto (1995) De las escuelas gimnásticas a la educación física moderna. En *Ambits específics dels esports i l'educació física*. Generalitat de Catalunya, Barcelona, 239-251 (244).

⁶¹ Piard, Claude (1992) *Science et technique de l'éducation gymnique*. PUF, París, 20.

Así, las Escuelas Gimnásticas, según los hermanos Olivera⁶² pasaron por tres grandes fases: la primera, de desarrollo e institucionalización cuando se introducen a lo largo de todo el siglo XIX; la segunda desde principios de siglo XX hasta la segunda Guerra Mundial (1939), etapa de renovación metodológica y divulgación, de intercambios y de rivalización con el deporte invasor; y la tercera, desde los años 40, con el triunfo del deporte, en la que se produce un proceso de progresiva especificidad.

*“La gimnasia pasa de ser la educación física, a ser un medio más de la educación física que a partir de ahora pasará a llamarse, por razones evidentes, educación física y deportiva. El deporte ha triunfado en la Escuela su viejo contencioso con la gimnástica.”*⁶³

En cuanto a la clasificación de las escuelas gimnásticas, Claude Piard, establece una primera división en la que distingue dos tipos de movimientos que configuran cuatro escuelas. Por un lado los movimientos de exaltación nacional o higiénica en países libres pero debilitados -gimnasia nórdica y francoibérica- y, por otro lado, los movimientos de liberación nacional desarrollados en países oprimidos -la gimnasia alemana y austroalemana-.

1.3.1.1. Un movimiento de liberación: la raíz germánica.

Las actividades físicas adquieren gran importancia en los pueblos germánicos durante la Edad Media, pero parece haber un retroceso durante los siglos XVI y XVII debido a la Reforma, sólo se mantienen las academias de caballeros donde reina la escuela francesa de esgrima. Con filósofos como Kant, Fichte o Hegel reaparece la valoración de los ejercicios físicos en el XVIII. Desde 1774 Basedow (1723-1790) funda en Dessau un instituto conocido como Filantropinum cuya organización pedagógica, influida sobre todo por Locke y Rousseau, incluye una gran carga horaria de “gimnasia”: equitación, danza de salón, esgrima, y cinco actividades

⁶² Olivera Beltrán, Javier & Alberto., o.c. 247.

⁶³ *Ibidem*, 248.

denominadas primitivas (correr, saltar, llevar, lanzar y trepar)⁶⁴.

Según Langlade, Christian G. Salzmann (1744-1811) inspirándose en los trabajos de Basedow, abre en 1784 otro Filantropinium en Schnepfenthal. Allí, en 1785 comienza su obra Johann Chistoph Friedrich Guts Muths (1759-1839), considerado el padre de la gimnasia pedagógica⁶⁵.

Otro seguidor de Basedow fue Friedrich Ludwig Jahn (1778-1852) quien abandona la historia y la filosofía para dirigir un centro gimnástico cerca de Berlín, donde numerosos grupos clandestinos de resistencia a la ocupación francesa adquieren a principios del XIX la forma de grupos gimnásticos para la preparación de los combatientes⁶⁶. En 1816 publica *Turnkunst*, denominación con la cual suple el término *Gymnastic* a fin de acentuar el carácter nacional de su sistema; en esta obra, donde aprovecha propuestas de sus antecesores e insiste sobre las actividades en la naturaleza y en el uso de tres aparatos: caballo, barra fija y barras paralelas. En 1819, cuando se desencadena la persecución de su gimnasia patriótica o *Turnen*, le encarcelan. La huida provoca numerosas emigraciones hacia otras zonas de Europa pero también hacia Estados Unidos, Australia e incluso Africa. Mientras unos huyen otros se quedan en la clandestinidad y a ellos se atribuye la transformación de las prácticas con aparatos al aire libre en gimnasia de interior; a este fenómeno se atribuye el desarrollo de la concepción de la gimnasia que dará origen posteriormente a la Gimnasia Artística Masculina⁶⁷. Nace así en Alemania un nuevo enfoque de los ejercicios físicos, la gimnasia, que se extenderá rápidamente por el continente europeo.

El Turnen estaba constituido por un conjunto de actividades físicas variadas: marcha, carrera, saltos, lanzamientos, equitación y volteo ecuestre, lucha y posteriormente boxeo, esgrima, trepa, juego

⁶⁴ Según Alberto Langlade el Filantropinium de Dessau se abre en 1771. Véase Langlade, Alberto & Nelly, o.c., 23.

⁶⁵ *Ibidem*, 24.

⁶⁶ Piard, Claude, o.c. 23.

⁶⁷ *Ibidem*.

de pelota y natación. En los caballos de madera Jahn distinguía saltos de caballo y un trabajo similar al actual caballo con arcos. Inventó las paralelas para fortalecer la musculatura y utiliza también una barra de madera para apoyos invertidos y vuelos que denomina *reck*, precursora de la actual barra fija, aparato que aunque no fue inventado por él, si fue quien lo sistematizó y desarrolló⁶⁸. Jahn se suele considerar el principal precursor de la gimnasia artística actual, ya que sistematizó los ejercicios de paralelas y la barra fija así como de otros aparatos como el caballo⁶⁹. Jahn al principio se limita a dirigir los largos paseos y juegos de carrera en el Hasenheide o Tierra de las Liebres, terreno boscoso frente al colegio donde impartía su docencia de alemán, historia y matemáticas. Estos ejercicios se van haciendo más complejos y variados, siempre dirigidos por un Jahn volcado en ellos y convencido de su utilidad para formar el carácter y la mentalidad de los ciudadanos de una futura Gran Alemania. Estas ideas no fueron bien aceptadas por el gobierno y los nobles prusianos, que le persiguieron -llegó a estar en la cárcel- e intentaron apagar el éxito que tuvo su método. En Hasenheide ya había paralelas, barra fija, potro, etc., pero todo al aire libre. Los verdaderos antecesores de los aparatos de la gimnasia artística actuales vinieron después, cuando al prohibir el Turnen, de 1820 a 1842, estos aparatos tuvieron que adaptarse a los espacios cerrados donde los alumnos se veían obligados a practicar⁷⁰.

En Alemania, las ideas pedagógicas de Guts Muths fueron en cierto modo ahogadas por el contenido patriótico-social de la obra de Jahn⁷¹. Las dos visiones, opuestas en finalidades y objetivos, en

⁶⁸ FFG (1982) *Mémento de l'entraîneur*. Federation Française de Gymnastique, París, 8.

⁶⁹ Véase entre otros Siskova, B. (1982) *Les bases de l'enchaînement gymnique au sol*. Amphora, París, 12.

⁷⁰ Le Floc'hmoan, J. (1965) *La génesis de los deportes*. Labor, Barcelona, 128-129.

⁷¹ Véase Krüger, Michael (1991) *Body Culture and Nation Building: The History of Gymnastics in Germany in the Period of its Foundation as a Nation-State*. *The International Journal of the History of Sport*. Vol. 13 nº 3, 409-417.

procedimientos técnicos y metodológicos, entran rápidamente en pugna en Alemania. Aunque se impuso la gimnasia de Jahn, la influencia de Guts Muths será posterior y, sobre todo, bien recibida en los países nórdicos.

A menudo se utiliza como punto a partida a Jean Jacques Rousseau (1712-1778) y en particular a su obra *Emilio o de la Educación*⁷² cuya propuesta de retorno a la naturaleza y de utilización del movimiento como agente educativo se reclama en un número importante de referencias en la escuela alemana (Basedow⁷³, Guts Muths⁷⁴, Bode⁷⁵), en la Sueca (Nachtegall, Ling⁷⁶), en la francesa (particularmente en el método natural de gimnasia de Hebert⁷⁷) y más tarde en la Gimnasia Natural Austríaca⁷⁸.

“Las ideas de Rousseau sobre los ejercicios físicos, su valor,

⁷² Véase por ejemplo, como edición en castellano: Rousseau, Jean Jacques (1997) *Emilio o de la Educación*. Alianza Editorial, Madrid.

⁷³ En el Filantropinum de Dessau, donde el ejercicio físico forma parte del plan educativo domina la moral kantiana y el deísmo roussoniano.

⁷⁴ Al igual que Rousseau, Guts Muths parece retomar en su *Gimnasia para la Juventud*, las formas naturales del movimiento humano como la marcha o la carrera y establece una clasificación “natural” de familias del movimiento.

⁷⁵ En Bode encontramos la definición de gimnasia como sistema cuyas leyes no las dicta sino la naturaleza así como la justificación de la necesidad instintiva y natural del movimiento.

⁷⁶ En un planteamiento inicial predomina la idea del desarrollo armonioso del cuerpo según la naturaleza.

⁷⁷ En Hebert se vuelven a encontrar los conceptos de naturaleza como espacio ideal de práctica y los ejercicios naturales y utilitarios como los más adecuados, en una búsqueda de cualidades físicas y viriles. Véase al respecto Defrance, Jacques (1993) “Le sport contre l’Education physique” et sa publication. *EPS* nº 242, 41-44.

⁷⁸ Lo natural cobra múltiples sentidos: la adaptación a los presupuestos naturales del desarrollo infantil, la ejercitación de las funciones naturales o útiles, la búsqueda de un estilo natural de movimiento, la docencia natural y los espacios naturales para la práctica con el fin de aproximar el niño a la naturaleza.

y finalidad, no configuraron un sistema de educación física sino un deseo de retorno a condiciones de vida más naturales."⁷⁹

En términos de Benilde Vázquez con las filosofías naturalistas se añadirán nuevas razones a favor del cuerpo y nuevos impulsos a la gimnástica por parte de los grandes teóricos de la educación⁸⁰. En este marco teórico, Rousseau, como continuador de Rabelais y Montaigne entre otros, se sitúa como padre de la educación física moderna⁸¹.

En un marco próximo al alemán, Suiza, se formaron las primeras sociedades gimnásticas agrupadas ya en 1832 y como parte de la Fiesta Federal en 1850; en el lugar de la explotación utilitarista del *Turnen* alemán los suizos introducen estética, flexibilidad y técnica.

Tras 1918 Alemania seguirá volcada en la actividad gimnástica con aparatos para camuflar una preparación militar prohibida en el tratado de Versalles: momento en el que se inicia la investigación científica aplicada a las disciplinas deportivas; desde 1933 el *Turnen* se convertirá en servidor del régimen nazi.

1.3.1.2. Otro movimiento de liberación nacional: las Sokols de Europa central.

En 1862 el checo Miroslav Tyrš (1832-1884) funda el movimiento *Sokol* para *sanear* las fuerzas del pueblo; así, en 1857 se crea la primera sociedad gimnástica y en 1871 la revista *Sokol*. Además, en 1877 se organiza un curso de monitores impartido por profesores suizos y a partir de 1879 también se fundan sociedades gimnásticas⁸². En Bulgaria, por su parte, se desarrollaron los *Jougs* de Turcos, tradición popular de juegos de fuerza y acrobacia.

⁷⁹ Langlade, Alberto & Nelly, o.c., 24.

⁸⁰ Vázquez, Benilde (1989) *La educación física en la educación básica*. Gymnos, Madrid, 66.

⁸¹ *Ibidem*, 67.

⁸² *Ibidem*.

1.3.1.3. *Un movimiento higienista: la raíz nórdica (Suecia, Noruega y Dinamarca)*

Fue Franz Nachteggall (1777-1847) hijo de un sastre alemán y danés de nacimiento, quien propagó en Escandinavia las ideas de Guts Muths. En 1799, siendo profesor en el Filantropinum de Copenhague, funda el primer instituto privado de gimnasia de Europa. Consigue introducir la gimnasia como asignatura en la enseñanza primaria y, en 1804, logra que se funde el Instituto Militar de Gimnasia, en términos de Langlade, primer establecimiento especial de los Tiempos Modernos⁸³. En este instituto de Gimnasia se formó Per Henrik Ling (1776-1839), quien se convertirá, junto a su hijo en el líder indiscutible de la denominada gimnasia sueca.

Per Henrik Ling creyó encontrar en la gimnasia, actividad que descubre en Copenhague, una solución a los problemas de articulaciones, tisis y alcoholismo extendidos en los países nórdicos. Desde 1804 en Suecia se dedica al estudio y aplicación de la anatomía y la fisiología. Distingue cuatro tipos de gimnasia de las que elegirá las dos primeras: educativa, médica, militar y artística:

“La pedagogía de la gimnasia reposa aún a menudo sobre el principio sueco fundamental y la noción deportiva de movimiento técnicamente exacto le debe mucho a las exigencias de la dosificación que ha definido tanto tiempo los cánones estéticos de la disciplina.”⁸⁴

En 1813 fundó el Real Instituto Central de Gimnasia de Estocolmo y en 1820 Ling escribió *Utilidad de la gimnasia para el soldado* con un análisis de las actitudes viciosas y sus ejercicios correctores, propuesto anteriormente por Pestalozzi (1746-1827). *“Con esta idea de conferir una finalidad correctiva a los ejercicios merced a un valor de modelaje sobre el cuerpo, sus formas y*

⁸³ Langlade, Alberto & Nelly, o.c. 25.

⁸⁴ Piard, Claude, o.c. 27.

actitudes acababa Ling de cimentar las bases de la Gimnasia Sueca."⁸⁵

Mientras la gimnasia correctiva fue dominio del padre, la gimnasia escolar se convirtió en la especialidad del hijo. En efecto, Hjalmar Ling (1820-1886) vino a sistematizar la gimnasia de su padre y a dirigirla al ámbito escolar. En este sentido, se le atribuyen al menos dos aportaciones, la paternidad de la gimnasia escolar y la creación de las tablas gimnásticas, germen de los futuros enlaces o ejercicios gimnásticos.

La extensión de la corriente sueca en otros países se produce progresivamente a lo largo del siglo XIX. En Francia la introduce el médico Philippe Tissié (1852-1935): en 1927 crea en Bordeaux el IREP, un centro de gimnasia de Ling, para luchar contra otras corrientes desarrolladas en Francia por Demy, Hebert, la Escuela de Joinville, etc.⁸⁶.

1.3.1.4. La gimnasia a la francesa.

Durante la Edad Media y el Renacimiento se desarrollaron en Francia diversas actividades de corte acrobático: caballo con arcos y de volteo, danzas, proezas acrobáticas heredadas de los Sarracenos. Entre estas actividades predominan las exhibiciones artísticas en plazas y ferias y se produce además, como se señaló en epígrafes anteriores, cierta integración de los acróbatas en la corte. Con la revolución francesa prolifera lo que será la gimnasia militar, una gimnasia inicialmente caracterizada por los aparatos de la marina: escalas, mástiles, cuerdas, trapecios, etc. sobre todo, aparatos de pórtico.

En Francia, algunas de las ideas de Guts Muths sobre gimnasia fueron retomadas por Francisco Amorós y Ondeano, Marqués de Sotelo (1770-1848), coronel del ejército español, exiliado en París (1814) por razones de orden político.

⁸⁵ Langlade, Alberto & Nelly, o.c. 26.

⁸⁶ Piard, Claude, o.c. 28.

Se le nombra director del Gimnasio Normal Militar creado en 1818. *“La gimnasia amorosiana es una conjunción de ejercicios tomados de Guts Muths y Jahn, más o menos modificados, especialmente en lo que tiene que ver con los aparatos (maquinaria), aunados a los ejercicios elementales de Pestalozzi e ideas personales de su autor. Su gimnasia conoció en la época un rápido éxito, aunque su carácter militar y exigencias acrobáticas y riesgosas merecieron severas críticas, principalmente de Phokio Clías (1782-1854) cuya gimnasia seguía los principios pedagógicos de Guts Muths.”*⁸⁷

La gimnasia amorosiana dominó totalmente el panorama militar y civil de Francia, por medio de la obra de su creador y la de sus continuadores, entre los que debemos contar al coronel D'Argy y a Napoleón Laisné (1810-1896). El primero fue nombrado en 1852 Director de la “Escuela Normal Militar de Gimnástica” en Joinville le Pont, donde por espacio de 50 años se utilizó la gimnasia amorosiana.

*En 1850, por intermedio de una ley, se había introducido la gimnasia como asignatura voluntaria en las escuelas primarias, y por el reglamento del 24 de marzo de 1851 se le había dado carácter de obligatoriedad en las Escuelas Normales. El problema así creado fue trascendente, por un lado la gimnasia amorosiana no tenía finalidad escolar -aunque la practicaran también niños-estando reñida con todo contenido pedagógico; por otro, no se contaba con personal docente capacitado para actuar en estos ambientes. Los instructores existentes eran en su mayor parte suboficiales del ejército, sin cultura general y con deficiencias desde un punto de vista socio-pedagógico y científico.”*⁸⁸

Argumentando el fracaso escolar de la gimnasia amorosiana surge un movimiento de reforma encabezado por los siguientes

⁸⁷ Langlade, Alberto & Nelly, o.c. 27.

⁸⁸ *Ibíd*em, 28.

líderes, dedicado cada uno de ellos a parcelas dispares del estudio de los ejercicios físicos:

- Esteban Marey (1830-1904): estudio del movimiento.
- Fernand Lagrange (1845-1917): el efecto fisiológico e higiénico de los ejercicios.
- Philippe Tissié (1852-1935): defensor de las ideas de Ling en Francia.
- Georges Demeny (1850-1917): continuador de Marey, creó la Escuela Francesa de ejercicios gimnásticos.

No obstante, la Escuela Francesa, también denominada el *eclecticismo de Demeny*, no obtiene mayor éxito en el campo práctico. En 1906, el Teniente de Navío Georges Hébert (1875-1956) creó su Método Natural, un verdadero retorno a las actividades del hombre primitivo, basadas en la vida en contacto con la naturaleza y en sus necesidades, con cierta influencia amorosiana, aunque con procedimientos técnicos y orientación pedagógica diferentes⁸⁹.

La *gimnasia elemental* hecha de movilizaciones segmentarias precisas se mantiene como elemento importante del método, pero se retoma la tradición francesa ampliando la invención incesante de nuevos aparatos enriqueciendo considerablemente el repertorio de los ejercicios de aplicación en los aparatos. Suspensiones prolongadas en las barras, cuerdas, escalas, balanceos en el trapecio o las anillas y pirámides humanas caracterizan el método ampliamente promovido por la Escuela de Joinville (1852). Las evoluciones que sufrirá en los ámbitos escolar y deportivo se mantienen próximas hasta 1914, a partir de entonces divergen progresivamente⁹⁰.

⁸⁹ *Ibidem*, 28.

⁹⁰ Piard, Claude, *o.c.*

1.3.2. Los aparatos en los distintos ámbitos gimnásticos

Nos referimos en este apartado a los aparatos entendidos como testigos de la práctica gimnástica a lo largo de la historia y como elementos clave para definir y clasificar las distintas modalidades gimnásticas que fueron emergiendo.

La mayoría de las actividades físicas se realizan con objetos que constituyeron para el gimnasta medios para realizar el gesto o el acto que se propone efectuar.

A este respecto, tradicionalmente, se ha distinguido entre aparato e instrumento, los primeros tenían cierta fijación mientras que los instrumentos eran más manejables⁹¹. El mismo Amorós distinguía entre máquinas e instrumentos, las primeras eran construcciones fijas que permiten que practiquen dos o más personas a la vez, mientras los segundos eran transportables⁹².

Ya en la época helénica se utilizaban la jabalina, el peso o las halteras. El uso de los aparatos es, por tanto, muy antiguo, uno de los primeros, si no se tienen en cuenta las literas para hacer ejercicios pasivos o los barcos de balanceos, fue el caballo artificial, que con el tiempo pasaría a formar parte de los grandes aparatos.

1.3.2.1. Grandes aparatos

Pudo ser Guts Muths uno de los primeros en hacer referencia a los aparatos de forma sistemática (1793 *Gymnastik für die Jugend*). Para él, los aparatos no son más que medios que el hombre tiene a su disposición para alcanzar más fácilmente los fines que la naturaleza le impone. En ningún momento pensó que pudieran oprimir con una existencia artificial la naturaleza del hombre⁹³. Los partidarios de una gimnasia natural los rechazarán porque son

⁹¹ Ulmann, Jacques (1982) *De la gymnastique aux sports modernes. Histoire des doctrines de l'éducation physique*. Vrin, París, 264.

⁹² Amorós, Francisco de (1898) *Manuel d'éducation physique, Gymnastique et morale 1834*. Revue EPS, París.

⁹³ Ulmann, Jacques, o.c. 265.

artificiales y no disponen hacia las actividades de la naturaleza. Los aparatos de Guts Muths fueron la principal referencia para Jahn (1815 *Die deutsche turnkunst*) y para Amorós (1934 *Manuel d'éducation physique, gymnastique et moral*).

De los aparatos amorosianos una de las principales características es la diversificación de los mismos en tamaños, adaptados a jóvenes y niños.

Mástil horizontal o de volteo (niños y jóvenes).

Mesa redonda pequeña.

Mesas para saltos.

Caballos de volteo de madera: pequeño, mediano y grande.

Escalera para saltos en profundidad.

Barras paralelas fijas para niños y jóvenes.

Idem móviles o de suspensión.

Planchas para caminar.

Planos inclinados.

Zancos de distintos tamaños.

Pórticos: escalas, cuerdas, mástiles, trapecios.

El octógono.

Aparatos amorosianos⁹⁴.

La distribución de los aparatos propuesta por Amorós constituyó un modelo que se extendió en gran parte de los gimnasios franceses⁹⁵. En España no hay constancia de la existencia de sus máquinas pero fueron numerosos los profesores de gimnástica que

⁹⁴ Amorós, Francisco de, o.c. (Véase Atlas).

⁹⁵ Hernández Vázquez, Jose Luis (1990) Los aparatos de Amorós y su influencia en la Gimnástica española del siglo XIX. En González Aja, M^a Teresa; Hernández Vázquez, Jose Luis -comp- *Seminario Francisco Amorós: su obra entre dos culturas*. INEF de Madrid, Madrid.

durante el siglo XIX se inspiraron en algunos de sus aparatos. El ocaso de las máquinas amorosianas se atribuye a las críticas generales al propio sistema gimnástico, a la prohibición de ciertos ejercicios y aparatos para escuelas primarias, liceos y colegios, la progresiva construcción de gimnasios de pequeño tamaño, el elevado precio de las máquinas y la progresiva introducción y aceptación del modelo gimnástico sueco de pequeños y escasos aparatos⁹⁶.

En cuanto al caballo de madera, no es fácil sintetizar el largo y complejo proceso de evolución material y funcional desde su aparición en el ámbito militar hasta la actualidad, recientemente sustituido por la plataforma de salto en el ámbito de la competición deportiva en gimnasia artística. Encontramos tres ámbitos de desarrollo en la evolución material y técnica del caballo de salto -militar, deportivo y circense-, ámbitos que aportan a dicha evolución aspectos específicos útiles para cada uno de ellos y que al mismo tiempo aprovechan o descartan las aportaciones provenientes de los otros contextos, conformándose en conjunto un complejo proceso evolutivo que, asumiendo el riesgo de obviar algunos aspectos, intentamos condensar así:

- En el *ámbito militar* la utilización del caballo procede del entrenamiento de la equitación y el volteo ecuestre, en caballos primero reales y luego de madera. Son los antecedentes más antiguos que encontramos, y también los más claros.

- Posteriormente la *teoría gimnástica* de los siglos XVIII y sobre todo XIX -utilizamos especialmente las fuentes de Jahn y Amorós-, con una fuerte influencia también militar, utiliza los caballos de madera con fines educativos e higiénicos, proponiendo tres formas de trabajo diferenciadas en el caballo: los saltos transversales, que derivarán ya entrado el siglo XX en la modalidad de salto de la gimnasia femenina, los saltos longitudinales, que se harán exclusivos de la competición masculina de gimnasia artística, y el trabajo desde el apoyo de manos en los todavía presentes extremos de la silla, que

⁹⁶ *Ibidem.*

con el transcurrir de los años derivará en la actual modalidad de caballo con arcos en GAM.

FORMA DEL APARATO	UTILIZACIÓN	ÁMBITOS
Caballo real (desde los tiempos antiguos)	Equitación y volteo ecuestre.	Nace en el ámbito militar, luego se extiende al deportivo y circense.
Caballo de madera Pero casi de idéntica forma (desde la civilización romana)	Para el entrenamiento de la equitación y el volteo ecuestre.	Ámbito militar
Mesa de salto (desde el siglo XV)	Entrenamiento acrobático del volteo ecuestre.	Pasa a formar parte del ámbito circense.
Pierde la cabeza y la cola, pero mantiene la silla (Siglo XVIII-XIX)	Ejercicios de apoyo, volteo y salto, transversal y longitudinalmente.	Prioritario en el ámbito militar, lo desarrollan las escuelas gimnásticas del siglo XIX.
Dos usos deportivos: -Caballo de salto (sin arcos) -Caballo con arcos (Siglo XX)	Desarrollo a nivel deportivo de ambas especialidades	Utilización diferente y específica para GAM y para GAF.
Nueva plataforma de salto (año 2000)	Permite la evolución técnica hacia la dificultad acrobática en el salto.	Vuelve a ser un aparato común para GAM y para GAF.

García, Teresa; Brozas, M^a Paz⁹⁷.

⁹⁷ Los datos sobre el caballo proceden del resumen de un estudio más amplio sobre la evolución del mismo, desde el volteo ecuestre hasta el actual aparato de salto de Gimnasia Artística. Véase García, Teresa; Brozas, M^a Paz (2002) Génesis y evolución histórica del caballo de salto: desde el volteo ecuestre hasta la plataforma actual. En García Blanco, Saúl (coordinador) *Congreso Internacional Historia de la Educación Física*. Gymnos, Madrid, 337-346.

- Mientras tanto, en el *contexto artístico* del circo, el volteo ecuestre sigue su desarrollo, y la mesa de salto, apartada de los gimnasios prácticamente desde su aparición (siglos XV-XVI), fue seguramente desprestigiada por su cercanía al ámbito circense y su desarrollo predominantemente acrobático. Curiosamente en la actualidad, en el siglo XXI, esa misma característica, sirve a la mesa de salto para volver a la competición deportiva de gimnasia artística, recuperada en un nuevo aparato de salto, llamado plataforma, que sustituye al histórico caballo de madera⁹⁸.

En el marco del análisis histórico de los aparatos y las técnicas específicas de la Gimnasia Artística Masculina (GAM) y de la Gimnasia Artística Femenina (GAF), así como de las relaciones entre ambas, surge también, como objeto de estudio de particular interés, la evolución de las barras fija y paralelas. Así, la evolución de las barras paralelas, asimétricas y barra fija se puede entender como un caso particular de las relaciones de poder entre la gimnasia artística femenina y la gimnasia artística masculina; pero, además, de la controvertida relación entre la gimnástica y la acrobacia.

Entre otras barras, destacaron las barras paralelas, asimétricas y fijas, como las únicas en haber conseguido espacio en la competición gimnástica, dos en la masculina y una en la femenina; otras barras, como la del trapecio, se constituyeron en patrimonio del circo.

El trapecio se desarrolla a lo largo del siglo XIX en distintos espacios de práctica. Además del espacio artístico, el más conocido en la actualidad, tuvo una controvertida presencia gimnástica asociada a fines educativos y/o higiénicos. Sin embargo, después de su desarrollo en el ámbito gimnástico, muy pronto fue quedando relegado al contexto del espectáculo circense. El origen y la denominación del trapecio, así como su expansión como aparato gimnástico, se pueden atribuir en gran medida al general Francisco Amorós. Al parecer, fue en Madrid en 1806 -año en que se inauguró

⁹⁸ *Ibidem.*

el Instituto Pestalozziano- cuando Amorós descubrió, en el encuentro con un viajero prusiano, al triángulo móvil, antecesor del trapecio. No se puede perder de vista, por tanto, que el trapecio se construyó como una modificación del triángulo móvil, aparato utilizado anteriormente entre los acróbatas nómadas italianos y apropiado por Clías (1782-1854), quien lo dio a conocer a otros gimnasiarcas de la época.

El trapecio, a partir de la propuesta amorosiana, fue acogido en los tratados gimnásticos por su sencillez y utilidad pero fue repudiándose hasta su destierro del ámbito gimnástico por peligroso, antihigiénico, antinatural, violento, patógeno y, sobre todo o lo que se consideraba igual, acrobático y funambulesco; atributos estos últimos de los que ya en su gestación intentó despojarse: el efecto del proceso de purificación de Amorós pereció con este.

Las barras paralelas y la barra fija tienen un origen histórico muy similar en el tiempo y en el espacio. Este origen se suele atribuir a la sistematización de los ejercicios en algunos aparatos (barras y caballos) utilizados en el Turnen alemán de Jahn (1778-1852) y forman parte, además, de los aparatos gimnásticos utilizados en la Gimnástica europea a lo largo del siglo XIX. En este mismo siglo se desarrolla además el uso circense de las barras de apoyo y suspensión donde precisamente proliferan las técnicas de impulso y giro que más tarde caracterizarán la competición deportiva en estos aparatos.

La aparición y desarrollo de las asimétricas, sin embargo, parece muy posterior, se podría ubicar en los albores del siglo XX, en pleno proceso de deportivización de la gimnasia y en el marco de la lucha de la mujer por encontrar un espacio en la competición. Las paralelas asimétricas fueron inicialmente, ante todo, paralelas. Primero sucedió el milagro de la elevación de una de las bandas - *barras de alturas desiguales*- y después la progresiva separación de las bandas que derivó en el uso actual de las asimétricas tan cercano a la barra fija y tan lejano de aquellas primeras paralelas masculinas. Las barras masculinas, mientras tanto, también sufrieron su propia

evolución hacia el dinamismo⁹⁹.

El mundo de las paralelas es diverso¹⁰⁰ y ocupa un lugar importante a lo largo de todo el siglo XIX. Aunque también se incluye en la corriente crítica contra las barras que ocasionó en 1861-1862 la lucha de barras (*Barrenstreit*)¹⁰¹, será de los últimos grandes aparatos cuestionados por los baluartes de la gimnasia higiénica y los postulados de los saberes médicos imperantes. Las paralelas además de sobrevivir en el contexto deportivo, donde pronto se incorporarán a la competición, consiguen permanecer en el contexto escolar¹⁰².

No sólo encontramos paralelas fijas sino paralelas móviles¹⁰³, o también denominadas paralelas altas frente a paralelas bajas, con la modalidad de paralelas suspendidas por cuerdas en lugar de apoyadas, como si fueran trapecios paralelos¹⁰⁴. Otras se regulan en altura desde el suelo hasta unos dos metros. No solo se usan paralelas horizontales sino también paralelas verticales¹⁰⁵.

Amorós, por su parte, ya había distinguido dos grupos, bajas y fijas, que constituyen el nivel de iniciación y altas y móviles para

⁹⁹ Brozas, M^a Paz; García, Teresa (2001) La evolución de las barras fijas y paralelas en el siglo XIX: otros referentes sobre el origen de las barras asimétricas. En García Blanco, Saúl (coordinador) *Congreso Internacional Historia de la Educación Física*. Gymnos, Madrid, 365-374.

¹⁰⁰ Sin tener en cuenta otras barras afines como las picas, las pértigas, los mástiles, barras de lanzamiento, etc.

¹⁰¹ Strehly, George (1977) *L' acrobatie et les acrobates*. Zlatin, París. Edición facsímil de 1903, 173.

¹⁰² Recientemente encontré un ejemplar de base de madera en el colegio de Nuestra Señora del Buen Consejo de PP Agustinos de León, en una visita con objeto de una experiencia didáctica (diciembre 2001).

¹⁰³ Ramis Taix, Joaquín (1888) *Programa de gimnasia*. La Academia, Barcelona.

¹⁰⁴ Del Campo, José (1878) *Elementos de educación física. Descripción de los aparatos considerados más útiles y necesarios para el estudio de la gimnástica higiénica*. Pedro, J. Gelabert, Palma.

¹⁰⁵ Thulin, J.G. (1948) *Gymnastik Atlas*. Bkförloget, Estocolmo.

alumnos más aventajados. Para que puedan servir a alumnos de todas las edades la altura y la separación de las bandas ha de adaptarse a las dimensiones de los miembros superiores e inferiores¹⁰⁶. Además, en la obra amorosiana encontramos *las pértigas ambulantes*, como posibles precursoras tanto de las paralelas como de las asimétricas. De los ocho artículos dedicados a las éstas, el primero introductorio y el último sobre la construcción de un ejercicio de construcción múltiple con tres niveles, en el segundo agrupa los ejercicios con una sola pértiga, en el tercero y cuarto los ejercicios con dos pértigas paralelas a la misma altura, en los artículos quinto y sexto los ejercicios con pértigas a alturas desiguales y el séptimo con pértigas en plano inclinado.

El siglo XIX nos aporta, además, otros datos para la comprensión de la evolución de las barras desde la perspectiva del origen de las asimétricas. Desde el punto de vista de los materiales, las pértigas amorosianas, las paralelas móviles y, sobre todo las paralelas ortopédicas nos sitúan ya en el modelo de las barras de alturas desiguales. Desde el punto de vista de la motricidad, de mayor interés nos merece el uso circense de las barras fijas y las paralelas suspendidas, pero sobre todo, de las barras dobles y triples como referente de una técnica caracterizada por los movimientos de impulso y las sueltas acrobáticas. Este referente, nos invita además, al estudio, no sólo de la evidente relación de género sino de otras relaciones de poder institucional que han protagonizado también la evolución de la gimnasia y de la acrobacia hasta nuestros días¹⁰⁷.

Aunque desde la escuela sueca se tiende a rechazar los aparatos y estos sólo se utilizan como recursos auxiliares al movimiento, es a través de esta cuando se introducen los mástiles, los cuadros suecos, incluso las escalas y las cuerdas de trepa¹⁰⁸. No existen, sin embargo ni pórticos ni aparatos al aire libre.

¹⁰⁶ Amorós, o.c. (Barres Parallèles) 89-109.

¹⁰⁷ Brozas, M^a Paz; García, Teresa, o.c., 374.

¹⁰⁸ Hernández Vázquez, Jose Luis, o.c.

Por su parte, Vieth, autor de la primera Enciclopedia de Ejercicios corporales¹⁰⁹, fue muy exigente con los equipamientos preocupado por sacar los ejercicios de los Filantropinum:

- Estadio para la carrera.
- Espacio (plaza) para saltos, equitación, volteos, trepa.
- Una piscina.
- Un picadero.
- Edificio de salas espaciosas para esgrima, danza y volteo¹¹⁰.

Por otra parte, muchos de los aparatos que se utilizaron en los sistemas gimnásticos del siglo XIX, formaron parte además del material de trabajo de la Terapéutica Física. En ocasiones sirvieron de referencia para el diseño posterior de aparatos de mecanoterapia fundamentales para la recuperación funcional y en la mayoría de los casos se constituyeron como punto de partida para algunos aparatos que actualmente se utilizan en centros de rehabilitación o fisioterapia. Esta es una de las conclusiones del estudio de Jiménez Martínez, donde se analizan los orígenes comunes y la evolución posterior de los aparatos gimnásticos y de rehabilitación del siglo XIX¹¹¹.

A principios de siglo XX en España, en la defensa de la gimnasia sueca y el rechazo de la gimnasia de tendencia acrobática uno de los principales argumentos o ejes de la argumentación lo constituyeron los aparatos. Así, Joan Bardina establece una clasificación de las diferentes formas gimnásticas basada fundamentalmente en el tipo de aparatos al que se asociaba cada una de ellas.

¹⁰⁹ Meinel, Kurt (1987) *Didáctica del movimiento*. Pueblo y Educación, La Habana, 24.

¹¹⁰ Ulman, Jacques, o.c. 265.

¹¹¹ Jiménez Martínez, Javier (2000) *Aparatos Gimnásticos y de Rehabilitación del siglo XIX. Orígenes comunes y su evolución*. Gymnos, Madrid, 363.

“Clases de gimnasia. Como se ve, de todos los ejercicios, es el de la gimnasia el más adecuado y el de más fácil adopción para la conquista de la salud corporal. Concretándonos a ella, enumeraremos brevemente sus distintas clases, para poder luego escoger, de entre ellas, con pleno conocimiento de causa.

a. La gimnasia atlética o acrobática, con trapecios, barras y saltos violentos, para desarrollar la fuerza y la destreza físicas, tal como la vemos en circos y espectáculos de recreo.

b. Gimnasia deportiva, que comienza con el juego natural y comprende los diversos deportes antiguos y modernos: football, tennis, barra, etc.

c. Gimnasia militar, con vistas a la autodefensa durante la guerra y a los asaltos y demás ejercicios militares.

d. Gimnasia médica, técnicamente dirigida par los deformados.

e. Gimnasia de cámara, o de salón, con escalas, cuerdas colgantes, mazas, banqueta pulmonar, trampolín, etc.

f. Gimnasia sueca, que se vale de los simples movimientos del cuerpo, desterrando todo aparato, o aprovechando, si acaso, alguna silla, banqueta ú otro mueble ordinario.”

Taxonomía gimnástica según aparatos, de Joan Bardina¹¹²

El rechazo no se conforma con los grandes aparatos o con los aparatos acrobáticos o atléticos sino que alcanza hasta los aparatos más sencillos:

“La gimnasia de cámara. Hubo un tiempo en que estuvieron muy en boga -y en cierto sentido lo están aún- los ejercicios gimnásticos ejecutados con sencillos aparatos, ya sea en casa del maestro, ya en el domicilio propio.

¹¹² Bardina, Joan (1911) *Salud, fuerza, belleza, por medio de la gimnasia sueca*. Sociedad general de Publicaciones, Barcelona, 46.

Estos aparatos, por sencillos que sean, y por mucha que parezca su utilidad, tienden a ser completamente desterrados. Sin negarles en algunos, virtud medicinal, su influencia general sobre individuos normales es perniciosa.”¹¹³

En este marco, todos los aparatos se consideran perniciosos o perjudiciales en sí mismos:

“El aparato gimnástico tiende a la antinaturalidad, a la violencia y a la excepción. Y nuestra gimnasia debe ser natural, suave y normal, es decir, adecuada a nuestro modo de ser y de funcionar.

Así, débese desterrar no solamente los trapecios, las barras, los anillos y demás aparatos de volatinería, sino las mismas paralelas, las escalas inclinadas, las banquetas y cuerdas colgantes, y aún los sencillos tirantes que tan preconizados han sido en estos últimos tiempos; si bien hay que declarar que, entre todos los aparatos, son estos los que ofrecen el mínimun de anormalidad y antinaturalidad.”¹¹⁴

1.3.2.2. Los aparatos ligeros

Tanto niños como adultos utilizaron a lo largo de la historia aparatos ligeros, accesorios o soportes de actividades diversas con carácter frecuentemente lúdico.

A partir del siglo XIX, se pueden distinguir tres corrientes de influencia que contribuyen a la evolución de los aparatos que denominan ligeros, también conocidos como móviles, manipulables o de rítmica: el ocio y los juegos populares, los nuevos métodos de educación física y la escolaridad obligatoria¹¹⁵.

Aunque muchos juegos tradicionales desaparecen y con ellos muchos objetos u aparatos, otros se introducen o transforman a mediados de siglo (el hulahop, el yoyo) y algunos permanecen casi siempre como juguetes o juegos infantiles.

¹¹³ *Ibídem*, 49.

¹¹⁴ *Ibídem*, 50.

¹¹⁵ Lamouroux, N.; Pesquie, S.; Sorin, S.; Sorin, J. (1991) *La gymnastique avec engins a l'école élémentaire*. Revue EPS. París, 2.

En este marco recreativo-festivo hay que considerar también la influencia de los espectáculos en vivo (tipo music hall o circo) y en transmisiones televisivas o cinematográficas, que a su modo han mantenido vivo el interés estético de aparatos como las cintas, las banderas, los bastones, las mazas, etc. En este tipo de espectáculos con pequeños aparatos aparecen unas constantes en su utilización: movilidad del aparato, movilidad corporal y búsqueda de amplitud gestual, ocupación del espacio con desplazamientos variados, búsqueda estética o acrobática, cuidado en la vestimenta y adecuación música/movimiento.

En segundo lugar desde el punto de vista de los métodos de educación física se considera la influencia determinante del método Medau y sus derivaciones (inicialmente mixto y progresivamente femenino) y más tarde la creación de la Gimnasia Rítmica Deportiva y el desarrollo de la corriente expresiva en educación física. El objeto se convierte en mediador de la comunicación, pretexto del juego corporal y un elemento de carga simbólica real o ficticio respecto del movimiento corporal. La concentración en el objeto, en términos de Medau, permite al ejecutante la obtención de movimientos *más libres, más naturales, más completos y orgánicos*¹¹⁶.

Por último, desde el punto de vista de los primeros programas escolares (1890) aparecen referencias tanto a ejercicios gimnásticos como a juegos escolares. Los juegos con cuerda, pelota y aro se dirigen a las primeras edades (entre 2 y 8) y los ejercicios con mazas se conciben como aparatos masculinos a partir de 14 años. Se trataba de movimientos de manipulación sin desplazamiento (balanceos y molinos en distintos planos).¹¹⁷

En definitiva, en el siglo XIX se encuentra un desarrollo de los aparatos gimnásticos y acrobáticos que se caracteriza por su amplitud, diversificación, experimentalidad e innovación, así como por

¹¹⁶ Langlade, Alberto (1965) *Recherche sur les origines, l'integration et l'actualité de la gymnastique moderne*. FFGEGV, París, 89.

¹¹⁷ Lamouroux, N.; Pesquie, S.; Sorin, S.; Sorin, J. (1991) *La gymnastique avec engins a l'école élémentaire*. Revue EPS. París, 9.

un alto grado de intercambios entre los distintos ámbitos de aplicación: escolar, militar, médico, artístico, etc. El uso de los aparatos, como las mismas prácticas a las que se asocia, se caracterizará en el siglo XX por un algo grado de separación y especialización.

1.3.3. El nacimiento del circo moderno

Las referencias a la acrobacia circense son recurrentes pero indirectas, a lo largo de la literatura española desde el medievo. Habrá que esperar al siglo XVII y al Tesoro de La Lengua Castellana de D. Sebastián de Covarrubias para leer una amplia definición sobre los ejercicios acrobáticos:

Ejercicios atléticos de tipo circense

En el suelo hacen la vuelta peligrosa, el salto de la trucha, el ovillo, el molino. Este se hace poniendo la cabeza en el suelo y dando vueltas con el cuerpo a la redonda...Esta rueda de volteadores en el aire se hizo en Valladolid en unas grandes fiestas, y la meneaban con grandísima velocidad, yendo asidos a ella, los cuerpos en el aire, unos muchachos, sin soltarse ni desvanecerse, que fue cosa de mucha admiración. Otros volteadores hacen fuerzas de Hércules, llevando uno a cinco o seis, unos cabeza abajo y otros de pie, y habiendo dado vuelta con ellos al teatro se despiden los unos de los otros, dando vueltas en el aire, y, volviendo las armas contra él, con espadas y troqueles, al son de instrumentos, o unos contra otros hacen una batalla fingida que se llama danza Pírrica...Los hay que saltan por el aire y pasan en claro por el arco como si fueran pájaros...en estos mismos arcos, metiendo el cuerpo por ellos, hacen mil entradas y salidas a gran velocidad y presteza.

Sebastián de Covarrubias, Tesoro de la Lengua Castellana, 1611¹¹⁸.

¹¹⁸ Tomado de Irureta-Goyena, Pilar -coord- (1988) *Deporte y Lectura. 1571-1932*. Instituto Nacional de Educación Física de Madrid, Madrid, 44.

En el XVIII, las compañías itinerantes de acróbatas comienzan a formar una verdadera corporación internacional ramificada según una red de las grandes ciudades europeas y después norteamericanas. En Londres en 1770 Philipp Astley organizó el primer espectáculo de circo, inicialmente con acróbatas ecuestres y enseguida conformando una mezcla ecléctica de volteo, danza, doma, funambulismo y acrobacia. Estos espectáculos se desarrollaron en el inicio de la revolución industrial en instituciones cada vez más estables y célebres.

Tradicionalmente reconocido como una innovación espectacular de finales del XVIII, el circo moderno deriva de una cultura salida del Renacimiento y de su gusto por la Antigüedad. Por la espontaneidad de su aparición, fruto de una rápida cristalización de influencias más que una lenta gestación, y su carácter esencialmente urbano, la forma espectacular, aparentemente inédita, se impone rápidamente como una atracción popular. Su vocabulario inicial es esencialmente ecuestre pero la acrobacia se mezcla en las exhibiciones tan rápido como la parodia¹¹⁹.

En la segunda mitad del XVII, los caballos de madera o de cuero, soportes clásicos de las proezas gimnásticas, se dejan en favor de monturas de carne y hueso que permiten un gran desarrollo de las exhibiciones ecuestres en espacios rectangulares¹²⁰.

En este contexto, se consideran los dos principales precursores del circo moderno a Thomas Johnson, quien creó un repertorio clásico de ejercicios sobre uno, dos o tres caballos en 1758

¹¹⁹ Jacob, Pascal (1988) Pistes et Plateaux, ou l'art de la métamorphose. *Théâtre Aujourd'hui* n° 7, (Le cirque contemporain, la piste et la Scène). CNDP, París, 10-25.

¹²⁰ Textos de equitación del siglo XVII recogidos en el Catálogo del Fondo Antiguo del INEF de Madrid (1989):

- D'Aquino, Paolo Giovanni (1636) *Disciplina del cavallo con l'uso del Piliere*. Nicolo Schiratti, Vdine.

- Newcastle, William Cavendish (1677) *Méthode pour dresser les chevaux en suivant la nature & mesme la perfectionnant par la subtilité de l'Art*. Gervais Clouzier, París.

y al conocido y mencionado Philipp Astley. En 1768 este último, como oficial de caballería, decide abrir su propia escuela de equitación al aire libre (unos trece metros de diámetro) lo que supuso una evolución del espacio y con él de las prácticas. Aunque no había sido el primero en unir equitación y espectáculo, la historia quiso retener, por encima de otros, su nombre.

Creando una forma estética basada en focos múltiples, Astley ofrece un excelente punto de apoyo para desarrollar el imaginario de su público; una concurrencia donde cada uno de los actores, incluidos los animales, juegan su parte con mayor o menor convicción. Así, en un espacio único se mezcla todo tipo de expresión y géneros de arte corporal, imponiendo uniones más o menos extravagantes.

No obstante, el empeño de Astley era convertir la pista en un espacio respetable, de hecho, su vocación original fue ampliar el acceso a un arte tradicionalmente reservado a la aristocracia. Por ello se impone la entrada como una condición, que lo equipara al teatro y a las demás salas de espectáculo. Este hecho se reconoce como superación de la calle o la feria donde el público podía no mirar el espectáculo o verlo sin pagar.

Sin embargo, el parentesco con el teatro se para a las puertas de la sala, ya que el uso de la palabra, en Inglaterra desde 1660 y en Francia desde 1701, estaba restringido a algunas salas teatrales. En el circo, el cuerpo sustituye a las palabras, desarrollando las más variopintas formas de expresión gestual. El actor en medio de la pista circular, rodeado por todas partes, está desprovisto de toda posibilidad de disimulo: se acentuará, por tanto, el valor de todas las partes del cuerpo en oposición a la primacía de las partes frontales; de esta alteración de la jerarquía de las partes corporales dominantes daría buena cuenta la acrobacia en todas sus formas. La cuestión escenográfica adaptada al circo está totalmente contenida en una necesidad, la de girar. El círculo como identidad impone el espacio del circo como original; al revés que en el teatro, la zona de juego está situada en contrabajo respecto de los espectadores. Inicialmente, el aspecto exterior de los edificios seguía como en el

teatro, hubo que esperar al XIX para ver la estructura octogonal aproximándose a las carpas.

La obra de Astley se extendió tanto en Inglaterra como en Francia, en 1802 escribió *System of equestrian education*; edificó el primer circo parisino y la primera representación tuvo lugar en 1783 en el *Amphithéâtre anglais du Fauburg du Temple* donde presentó como protagonistas a volatineros, ventrílocuos, un mono sabio, el célebre e inmortal Jaco, etc. Además de acróbatas, la pista se llenó de cerdos amaestrados, payasos, excéntricos y bufones. Después de muchas idas y venidas entre Londres y París, murió en París en 1814¹²¹.

Aunque a Philipp Astley se le puede considerar inventor del concepto de circo moderno, fue Charles Hugues, con la complicidad de un autor teatral (de pantomimas) Charles Dibdin, quien le bautizó. La palabra circo en Francia aparece por primera vez en 1807 con la apertura del circo Olímpico de los hermanos Franconi. En Inglaterra se pierde unos años (con el cierre 1805 del Royal Circus) y vuelve con fuerza para designar a la vez el espacio y el espectáculo.

Para Pozzo y Studeny¹²² la estructura institucional y cultural del circo del XIX juega un rol fundamental en el paso hacia el nacimiento de los deportes acrobáticos, una especie de forma intermedia caracterizada con los siguientes rasgos:

- Cierta tendencia a la especialización, aunque sin perder del todo la polivalencia.

- Aparición de los contratos como forma jurídica de regularización profesional y de reconocimiento social.

- La búsqueda de la novedad, la evolución de la técnica y con ellas la progresiva complejización.

Los mismos autores plantean una hipótesis aparentemente

¹²¹ Philip Astley en *El Ambidextro* (Madrid) nº 28, 16.

¹²² Pozzo, Thierry; Studeny, Christophe (1989) *Théorie et pratique des sports acrobatiques*. Vigot, París, 30.

contradictoria: lejos de ser un triunfo, el extraordinario impacto del espectáculo del circo puede interpretarse como freno de la deportivización de la acrobacia en los siguientes sentidos:

- La acrobacia permanece ilegítima en la educación escolar del XIX y buena parte del XX. Incluso después de Hébert la acrobacia no tendrá sino un valor de fantasía, artificial sin utilidad práctica o interés pedagógico en la cultura escolar oficial, aspecto que analizaremos más detenidamente.

- Por otra parte, el ethos popular de las prácticas de volteo no podía sino disgustar a los promotores del ejercicio deportivo.

Harían falta años antes de que toda práctica acrobática se desligara de la imagen del circo, lo que explica que durante mucho tiempo la acrobacia no haya tenido ninguna función social: percibida como no higiénica, ni utilitaria ni patriótica, ni educativa ni estética; no tenía nada para justificarse más que su función de espectáculo popular, por lo que permaneció ilegítima y subversiva, un ejemplo a no seguir¹²³.

1.3.4. El incipiente proceso de deportivización

El circo se puede entender como puente entre los espectáculos acrobáticos tradicionales y las prácticas deportivas actuales pero, como señalamos en párrafos anteriores, también como freno de la deportivización posterior; según Pozzo y Studeny, los deportes acrobáticos no se desarrollan realmente hasta después de la segunda guerra mundial, cuando el circo está en la pendiente del declive. Se trata en este caso de una visión del circo que culmina en el nacimiento de los deportes acrobáticos.

La evolución y deportivización de la acrobacia permite la reapropiación de ésta por las clases sociales más elevadas. Esta

¹²³ En cierta medida, el origen social popular de sus practicantes aficionados o profesionales puede aclarar las resistencias de los acróbatas a la reglamentación deportiva. Pozzo, Thierry; Studeny, Christophe, o.c. 31.

reapropiación de una motricidad aérea, de la inversión, tanto tiempo exclusivamente popular se produce por la modificación de la práctica inicial:

- Organización de competiciones según un calendario específico.

- Creación de un cuerpo de reglas precisas que transforman la motricidad muy lejos del *laisser faire*.

- Formación de un cuerpo de jueces para establecer criterios de observación y cuantificar el gesto acrobático para comparar o establecer récords.

- Precisión técnica y complejización: aparece la figura estándar de mortales con piruetas.

- Culminación o presentación estética de las prácticas más allá de la mera proeza.

- Seguridad mediante dispositivos materiales y mediante la calidad de la realización técnica que disminuye el riesgo.

En este proceso de deportivización acrobática se podrían señalar dos etapas, la primera entre 1900 y 1939 y la segunda a partir de la segunda Guerra Mundial. En la primera aparecen los saltos de natación, el patinaje artístico, el paracaidismo y el volteo aéreo. En la segunda, se produce el desarrollo intensivo de la gimnasia "acrobática", del trampolín, el tumbling, el skí náutico, el "mano a mano" (base del acrosport) y el skí artístico aún más reciente.

Pero la acrobacia no culmina en los deportes acrobáticos, como sugieren Pozzo y Studeny, ni su evolución acaba en el desarrollo de estos. Desde nuestro punto de vista, afortunadamente y de forma paralela, aunque quizás con menos fuerza, sigue evolucionando la acrobacia artística en el seno del circo y de la danza.

1.3.4.1. *El asociacionismo gimnástico: antesala de la deportivización de las gimnasias.*

Desde su aparición en el contexto militar, la gimnasia ha sufrido una gran evolución hasta su derivación en las variantes deportivas que actualmente conocemos.

La universalización del deporte no se puede entender sin el soporte de una compleja telaraña burocrática que se extiende desde las instituciones más locales a las nacionales y finalmente internacionales¹²⁴. La de gimnasia (1881) constituyó la segunda asociación mundial, después de la Unión Internacional de Carreras de Yate en 1875.¹²⁵

Antes de llegar a una unificación reglamentaria y a una codificación de las prácticas gimnásticas, la expansión de las mismas se produjo gracias al apoyo de las estructuras sociales que las incorporaban entre sus medios para el perfeccionamiento físico (e intelectual y moral). Como un primer paso hacia el asociacionismo, se puede considerar el acuerdo al que llegaban algunos gimnasios privados con instituciones públicas como compañías de bomberos, guarniciones militares o instituciones escolares¹²⁶.

Junto a la emergencia de gimnasios¹²⁷, proliferaron publicaciones como *El Gimnasio* en 1882, *El Gimnasta* en 1887 o *La Educación Física Nacional* y, además, las denominadas sociedades gimnásticas que darán lugar a las federaciones.

¹²⁴ Macón, Eugenio (2000) *La bicicleta en la España del último cuarto del siglo XIX*. Tesis Doctoral. Universidad de las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas, 96.

¹²⁵ Meynaud, J. (1972) *El deporte y la política*. Hispano Europea, Barcelona, 81.

¹²⁶ Macón, Eugenio, o.c. 112.

¹²⁷ La Escuela Municipal de Gimnasia de Madrid de 1905. Véase Pastor Pradillo, Jose Luis (1997) *El espacio profesional de la Educación Física en España: génesis y formación (1883-1961)*. Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 412.

En Francia los gimnasios municipales y privados se consideraron durante la Restauración y el Segundo Imperio un lugar de encuentro de la inteligencia urbana¹²⁸. En 1859 aparece en París la primera asociación: *Los Amigos de la Gimnasia*, fundada por Eugène Paz (1836-1901) cuya actividad afectará tanto al ámbito asociativo como al escolar. La obligación de la gimnasia en los centros escolares masculinos aparece en 1880, dos años más tarde en los femeninos. La Unión fue fruto también de la iniciativa de Paz en 1873 que se declaraba racional, nacional anticlerical y social. Las sociedades gimnásticas que se habían desarrollado en el seno de patronazgos católicos crearon por su parte la Unión deportiva y gimnástica de los patronatos de Francia en 1884 por Dr. Michaux; desde entonces la gimnasia francesa aparece multiplicada y dividida.

En una panorámica internacional, a modo de síntesis, convendría recordar algunas fechas decisivas:

- 1832 La primera federación nacional: la Federación Suiza de Gimnasia¹²⁹.
- 1873 L'Union des Sociétés de Gymnastique de France USGF.
- 1881 Cupérus funda la Federación Europea de Gimnasia, primera asociación internacional germen de la actual Federación Internacional de Gimnasia (FIG).
- 1883 Federación Rusa de Gimnasia¹³⁰.

¹²⁸ Piard, Claude (1992) *Science et technique de l'éducation gymnique*. PUF, París, 31.

¹²⁹ 1832, Clías, alumno de Jahn, desarrolla el Turnen en Suiza y funda la primera federación nacional, la Federación Suiza de Gimnasia. Véase Collinet-Allibert (1992) *La Gymnastique féminine*. Borneman, París, 4; FFG (1982) *Mémento de l'entraîneur*. Federation Française de Gymnastique, París, 8.

¹³⁰ Otros datos son los que aporta John Goodbody: Federación nacional de Polonia en 1867, en Holanda en 1868 y Bélgica en 1865. Véase Goodbody, John (1982) *The Illustrated History of Gymnastics*. Stanley Paul, London, 18.

En línea con el conjunto de dirigentes de la gimnasia europea, Cupérus entre ellos, la primera federación internacional concibe la gimnasia como un método de la educación física, y se opone a la corriente deportivista de Coubertin y del propio Cazalet, presidente de la USGF¹³¹. Sin embargo, tras una pequeña resistencia, los criterios de los que abogaban por una concepción deportiva de la gimnasia se fueron imponiendo.

En noviembre de 1892 Pierre de Coubertin anunció en la Sorbona el proyecto de restablecimiento de los Juegos Olímpicos que no fue aceptado hasta dos años más tarde en el mismo espacio universitario, creándose el Comité Olímpico Internacional y la designación de la sede de los primeros Juegos modernos en Atenas¹³². Así pues, en 1894 se celebró en París el Congreso Internacional para el Estudio y la Prolongación de los Principios del Amateurismo (Congreso Internacional Atlético de París) con la participación de doce países entre los que España no se encontraba. Aunque hubo participación española en los juegos de París de 1900, gracias a Don Gonzalo de Figueroa que obtuvo el segundo lugar en tiro con arco, oficialmente el Comité Olímpico Español no se constituyó hasta 1924 con la participación de un equipo¹³³.

Por su parte, en 1881 Cuperus abre el despacho de la futura Federación Internacional de Gimnasia en el que Charles Cazalet le sucederá en 1933; este organismo no sentía vocación para dirigir su gimnasia hacia la competición deportiva naciente: los primeros encuentros internacionales se desarrollan fuera de su autoridad en los JJOO de Atenas (1896) y de París (1900). Sin embargo, el éxito

¹³¹ Collinet-Allibert, o.c. 4; FFG, o.c. 9-11.

¹³² Durántez, Conrado (2001) *Historia y filosofía del olimpismo*. Comité Olímpico Español, Madrid, 9.

¹³³ Según el profesor Manuel Vitoria, y apoyando la investigación de Conrado Durántez, el COE se había constituido ya en 1912, habiéndose perdido el acta de constitución del mismo. Véase Vitoria, Manuel -comp- (1999) *La Ilustración Gimnástica de Felipe Serrate*. Comunidad de Madrid, Madrid (Edición Fascímil), en la introducción a la copilación de la revista.

alcanzado y la convicción de Cazalet, adepto de las confrontaciones deportivas, permitirán el desarrollo del primer torneo internacional en Anvers (1903).

Cuperus reconoce que no era su deseo dirigir la gimnasia hacia la competición pero se justifica como incapaz de derivar el curso de la historia pues ninguna otra federación ha compartido su idea de sustituir los concursos o competiciones por exhibiciones festivas. Por su parte, insiste en mantener el interés por el aspecto educativo de la gimnasia, la competición deberá para él *coronar la aptitud completa de la educación física integral y no el virtuosismo de unos pocos*. Para ello se proponen programas competitivos compuestos por veintiuna pruebas distintas (los cinco aparatos libres y obligatorios, seis ejercicios de manos libres, carrera de velocidad, salto de altura y levantamiento de piedra)¹³⁴. Este programa inicial sufrirá numerosas modificaciones en las que algunos aparatos desaparecen y otros se introducen.

En los primeros Juegos Olímpicos de nuestra era celebrados en Atenas en 1896 la Gimnasia, en su modalidad masculina fue uno de los nueve deportes que se incluyeron en el programa olímpico¹³⁵.

Aunque la incorporación real de las mujeres en los campeonatos olímpicos de gimnasia tuvo lugar en 1928 en Amsterdam no se hace oficial hasta Berlín en 1936, augurada en 1934 con la celebración en Budapest del Primer Campeonato del Mundo con participación femenina¹³⁶; hasta entonces esta se había limitado a las exhibiciones que acompañaban los concursos¹³⁷.

En España, según Francisco Lagardera el papel más relevante de la gimnasia lo protagonizaron los gimnasios en el marco

¹³⁴ Piard, Claude (1992) *Science et technique de l'éducation gymnique*. PUF, París, 33.

¹³⁵ Goodbody, John (1982) *The Illustrated History of Gymnastics*. Stanley Paul, London, 19.

¹³⁶ *Ibidem*.

¹³⁷ Por otra parte, la incorporación a la competición olímpica individual no se produce hasta 1952. Véase Goodbody, John o.c., 19.

de la iniciativa privada. Inicialmente los directores de los gimnasios procedían de filas del ejército y de la aristocracia, como en el caso del coronel Amorós o del conde de Villalobos. Pero en la segunda mitad del XIX fueron médicos, liberales y progresistas los que se decidieron a patrocinar la creación de los gimnasios¹³⁸:

- 1851 Madrid. Doctor Vignolles (Benot, Figueroa, Becerra, José Canalejas).

- 1860 Joaquim Ramis abre el primer gimnasio de Barcelona.

- 1882 Madrid. Siete gimnasios: Vignolles, Alguna, Suárez, Castañón y Fernández, además de dos terapéuticos (Mariano Ordax y José Sánchez).

- En Barcelona se llega a 1900 con una veintena de gimnasios.

Mientras los gimnasios de Madrid se caracterizaban por un amplio y complejo aparataje, los de Barcelona organizaban actividades fuera de los mismos¹³⁹. Aunque hubo alguno, como el Colón, dirigido por D. Amadeo Llaverías, especializado en la denominada entonces *Gimnasia Artística*, propia de acróbatas, hercúleos musculosos o actores circenses¹⁴⁰.

Véamos asimismo cuales fueron algunas de las asociaciones gimnásticas creadas en España durante el siglo XIX:

- El Círculo Gimnástico (1858).

- La Sociedad Gimnástica Española (Madrid 1887)¹⁴¹.

¹³⁸ Lagardera, Francisco (1992) Introducción de la Gimnástica en el Sistema Educativo Español. En Monès, Jordi; Solà, Pere -comps- *Education, Physical Activities and Sport in a historical perspective*. XIV ISCHE Conference, Barcelona, 82-93 (87).

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ *Ibidem*, 88.

¹⁴¹ Esta sociedad se organizaba con una Comisión formada por Mariano Ordax -fundador del periódico *El Gimnasta* y director de la Escuela Central de Gimnasia-, Charles Frenández Monjardín y dos

- La Asociación nacional de Gimnástica (1889)¹⁴².
- La Asociación de Profesores Oficiales de Gimnástica (1892)¹⁴³.
- La Federación Gimnástica Nacional (en el club Gimnástico de Zaragoza 1859).
- La Asociación Gimnástica Catalana (1887)¹⁴⁴.
- El Club Gimnástico de Tarragona (1895).
- Asociación Gimnástica Catalana (1897).
- El Gimnasio de Vigo (1897).
- La Confederación Gimnástica Española (1899)¹⁴⁵.

En el momento de la constitución de la sociedad catalana, 1897, coexistían otras cuatro asociaciones: la Asociación de Profesores Oficiales, el Club Gimnástico de Tarragona, la Sociedad

catalanes, Coll y Masferrer. Véase *Ibidem*, 89.

¹⁴² Esta se formó por la iniciativa de un grupo segregado de la anterior, por los partidarios de difundir la gimnasia a partir de la iniciativa privada y de introducir todo tipo de actividades físicas novedosas. *Ibidem*, 89.

¹⁴³ Tras la desaparición de la Escuela Central de Gimnasia en 1892 se funda esta Asociación que desaparecerá en 1899 al integrarse en la Federación Gimnástica Española. Véase Pastor Pradillo, Jose Luis (1997) *El espacio profesional de la Educación Física en España: génesis y formación (1883-1961)*. Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 369.

¹⁴⁴ Fundada por el Dr David Ferrer y Mitayna o Narciso Masferrer y Sala, con la clara vocación de impulsar la confederación de todas las asociaciones gimnásticas existentes lo que se consiguió al año siguiente con la Federación Gimnástica Española incluyendo también al Club Gimnástico de Cartagena y a la Sociedad Gimnástica de Orense (Izquierdo Macón, Eugenio, o.c. 141).

¹⁴⁵ AAVV (1993) *Gran Historia de las Olimpiadas y de los Deportes*. Egedsa, Barcelona, 334. Además aparece el apoyo en la prensa: el Diario de Avisos de Segovia llegó a establecer una sección con la denominación "Tribuna de la Federación Gimnástica Española". Véase Pastor Pradillo, Jose Luis, o.c. 370.

Gimnástica Española y la sociedad el Gimnasio de Vigo. Desde la iniciativa de esta sociedad catalana interesada en confederarse se configuraron en 1898 los estatutos de la Confederación Gimnástica Española en la que se integraron todas excepto la Sociedad Gimnástica Española (la madrileña). Pero la tenacidad de los llamamientos a la formación de una sola familia gimnástica, que se encargaría del desarrollo de la iniciativa privada, consiguió su objetivo y en septiembre de 1899 en el Ateneo Científico y Literario de Madrid quedó constituida como única la Sociedad Gimnástica española, con un número importante de catalanes en su comité ejecutivo¹⁴⁶.

“A partir de 1902, en que por Real Orden de 20 de mayo (Gaceta del 23-III- 1902) se declara a la Federación de “utilidad pública”, desaparecen las noticias sobre sus actividades (...) la cohesión interna de la Federación sufrió un grave deterioro.”¹⁴⁷

1.3.4.2. De los festivales a los concursos gimnásticos

En el segundo congreso, con sede en Barcelona, se inicia la celebración de festivales gimnásticos (27 de abril de 1900). En este primer festival gimnástico se contemplaron las siguientes secciones:

- *Gimnasia artística* (torniquetes, saltos, carreras de velocidad y resistencia, lanzamiento de pesos, ascensiones, equilibrios y luchas).

- *Gimnasia Pedagógica* (juegos de balón, lawntennis, riscat o marro, fugas giratorias, mástiles y juegos infantiles).

- *Gimnasia Militar* (escalada de muros, salto de zanjas, marchas, carreras de obstáculos, transporte de aparatos y esgrima de fusil).

- *Gimnasia de Salvamento* (simulacro realizado por el cuerpo de Bomberos de Barcelona).¹⁴⁸

¹⁴⁶ Lagardera, Francisco, o.c. 90.

¹⁴⁷ Pastor Pradillo, Jose Luis, o.c. 374.

¹⁴⁸ *Ibidem*, 92.

Así pues, un aspecto decisivo en el proceso de deportivización de las prácticas gimnásticas en el que participaron directamente las asociaciones recién creadas fue la organización de festivales que irremediamente evolucionaron en concursos y competiciones. La Asociación Nacional de Gimnástica mantuvo vinculados a ella a profesores tan destacados como fue Marcelo Sanz y desarrolló una amplia labor de difusión mediante la celebración de lo que en aquel tiempo se denominó “festivales gimnásticos”, en los que desarrollaban exhibiciones o competiciones diversas como esgrima y ejercicios gimnásticos o acrobáticos¹⁴⁹. En la Sociedad Gimnástica Española la evolución hacia los concursos fue rápida tal como se narra en el Sport Universal en 1906 donde se describen los Concursos de Gimnástica Española:

*También en 1906 se tienen noticias de la Sociedad Gimnástica Española, en Madrid, la cual convoca dos concursos “de fuerza y de saltos” para sus socios, y de la Real Sociedad Gimnástica Española que publica su reglamento en 1918, aunque ignoramos si ambas, en realidad, son la misma asociación. En cualquier caso, la Sociedad Gimnástica Española nació en Madrid, el día 2 de marzo de 1887, siendo sus iniciadores narciso Masferrer y un grupo de amigos con la colaboración de los profesores de gimnástica Mariano Ordax y Marcelo Sanz.*¹⁵⁰

Por último, un elemento más del proceso de transición hacia la deportivización fue el surgimiento de la gimnasia como preparación para los deportes: “*La orientación cada vez más funcional de la metodología de la Educación Física potenció la llamada Gimnasia Aplicada especialmente como técnica de mejora de las aptitudes necesarias para la posterior competición deportiva.*”¹⁵¹

En 1932 se tiene constancia de la Real Sociedad Gimnástica Española en Madrid, inicialmente ubicada en la calle Barbieri de

¹⁴⁹ *Ibidem*, 164. Recogido de Crónica del Sport 1896, 127.

¹⁵⁰ *Ibidem*, 165.

¹⁵¹ *Ibidem*, 517.

Madrid, cuyo presidente D. Santiago de los Reyes lo era a la vez de la Confederación Gimnástica de España. Incluía varias secciones deportivas: boxeo, lucha, fútbol, rugby, etc. y en la Sección Artística se acogía la Gimnasia Artística o gimnasia de aparatos y al grupo de artistas de circo¹⁵². El primer Campeonato de España Masculino de la Gimnasia Deportiva se celebra en 1941. Se dividía en dos partes: atlética (saltos de longitud, altura y pértiga con carrera, lanzamiento de peso con ambas manos y carrera de velocidad de 100 metros) y artística (manos libres, anillas, barra fija, barras paralelas, potro con arcos y saltos sobre potro de longitud)¹⁵³. En esta época, los planteamientos españoles se manifestaban con un notable retraso respecto de la evolución deportiva internacional.

¹⁵² López Bedoya, Jesús (1983) *Aspectos fundamentales de la evolución de la Gimnasia Deportiva Masculina en España hasta 1980*. (Tesina fin de carrera) INEF de Madrid, Madrid.

¹⁵³ *Ibidem*.

2. Las actividades gimnásticas y acrobáticas en la cultura contemporánea

A la hora de definir las actividades gimnásticas y acrobáticas podríamos partir de un análisis del movimiento o de un punto de vista exclusivamente motor; en este sentido, incluiríamos aquellas actividades en las que se realizan habilidades gimnásticas (saltos, giros y equilibrios) y acrobáticas (inversiones y rotaciones aéreas), entendiendo estas desde un punto de vista cualitativo y no sólo cuantitativo, como consecuencia del carácter morfocinético de estas habilidades. Además, se podrían incluir otros indicadores o prioridades como la valoración estética a partir de la forma motriz o la coreografía, entendida como el diseño que el cuerpo realiza en el espacio gracias a la combinación de movimientos o habilidades gimnásticas y/o acrobáticas. El carácter coreográfico de estas actividades nos aproxima enormemente a la danza, modalidad que se suele incluir en las Gymnaestradas, como parte de la Gimnasia General.

Pero si consideramos, además, la perspectiva histórica, las actividades gimnásticas y acrobáticas en la cultura física contemporánea serán, sobre todo, las derivadas de las corrientes gimnásticas del XIX. Sin perder de vista esta última idea, podríamos establecer distintos ámbitos en los que se desarrollan en nuestra cultura las prácticas gimnásticas y acrobáticas. Estos serían los ámbitos deportivo, artístico y alternativo, situado este último, como

veremos entre la terapia y la recreación. Además, especial atención le concedemos al ámbito escolar por lo que le dedicamos un apartado específico. En el currículum escolar se van a incorporar, como ocurre con las propuestas recreativas ligadas o no a la escuela, los modelos gimnásticos, y ello tanto desde el punto de vista de las técnicas como de los métodos de enseñanza, incluidos espacios y materiales al uso. La institución escolar contiene sus propios filtros para adaptar, seleccionar y curriculizar en definitiva en función de sus propios intereses y peculiaridades.

El ámbito dominante y la referencia cultural más evidente para las prácticas gimnásticas lo constituye el deporte, con las múltiples opciones de desarrollo de cada una de las nuevas modalidades configuradas en la segunda mitad de siglo XX. No obstante, creemos que hay que tener en cuenta, además otros horizontes hacia los que se camina en este siglo XXI, rescatando también las tendencias gimnásticas y acrobáticas no deportivas.

En términos de Olivera Beltrán, *“A pesar de la omnipresente vigencia del modelo corporal deportivo, (...) , los cambios socioculturales y los nuevos gustos de la población han dado paso, al filo del cambio del siglo del deporte, a nuevos conceptos corporales (con sus respectivas prácticas). Entre ellos nos interesan aquellos modelos que reinterpretan el cuerpo no como un medio para lograr una meta, sino como un fin en sí mismo y, en particular, el modelo corporal y las prácticas correspondientes que encajen en los gustos y hábitos posmodernos de los sectores más dinámicos de la población, ávidos de experimentar nuevas emociones. El cuerpo acrobático es quizá uno de los más sugerentes. (...) El cuerpo acrobático promueve una motricidad alternativa, cuyo fin consiste en descubrir nuevas posibilidades corporales cimentadas en la inversión. Su aplicación es múltiple, ayuda principalmente al autoconocimiento corporal del individuo y, consecuentemente, al ajuste corporal en situaciones nuevas, aunque las posibilidades son muy variadas: el ámbito escolar de la educación física, el ámbito del deporte de rendimiento o el ámbito recreativo en el tiempo de ocio activo. Es precisamente en esta última área en donde encontramos un mayor número de*

aplicaciones, en función de los distintos modelos corporales existentes en nuestra particular óptica intelectual (...) Todos estos modelos coexisten con éxito en la época posmoderna, un periodo caracterizado por la oferta lúdica plural en el que los equilibrios y las acrobacias forman parte imprescindible de estas prácticas. (...)

“Las prácticas acrobáticas han sido desarrolladas a lo largo de la historia por multitud de pueblos y, en concreto, por colectivos especializados; tenían fines lúdicos y, en ocasiones, fines espectaculares con ánimo lucrativo. Entre estos últimos, recordamos los contorsionistas de la Antigüedad que actuaban en plazas y mercados públicos para obtener el reconocimiento del público y dinero o especias para subsistir. Los saltimbanquis y juglares que distraían en las fiestas medievales a los grandes señores y a su corte con saltos espectaculares y acrobacias sin límite, de ellos se decía que poseían un cuerpo endemoniado. Los acróbatas musulmanes verdaderos pioneros en la construcción de torres humanas que efectuaban exhibiciones periódicas por los pueblos. Los especialistas que acudían a las fiestas de las ciudades y pueblos con números sorprendentes que entusiasmaban al público utilizando el primer y único instrumento del hombre: su propio cuerpo. (...)

En la actualidad, los equilibrios complejos y las acrobacias se han popularizado y están al alcance de toda la población; constituyen una oferta interesante para grandes sectores de la misma que desean probar la interacción equilibrio-desequilibrio-reequilibrio.(...). Hemos pasado de la admiración hacia los especialistas de estas prácticas en lugares específicos: circos, gimnasios, foros festivos o exhibiciones públicas, al deseo individual de realización de estas experiencias. También hemos recuperado parte de nuestro rico bagaje lúdico-festivo en torno a estas actividades, nos hemos reencontrado con ellas a través de nuevas prácticas de indudable corte posmoderno.”

154

¹⁵⁴ Olivera Beltrán, Javier (1999) Del sentimiento acrobático de la vida. En *Apunts Educación Física y Deportes* nº 55, 3-4.

2.1. La evolución de los movimientos gimnásticos en el siglo XX

Para la comprensión actual de las actividades gimnásticas y acrobáticas, aunque nos sirven de gran ayuda las referencias históricas anteriores, particular interés tendrá el proceso de diversificación que se produce ya bien entrado el siglo XX.

En la descripción y estructuración general nos guiaremos por la obra de Langlade¹⁵⁵, aunque nos desmarquemos en algunas referencias concretas, apoyados en otras fuentes.

Langlade sitúa lo que denomina *los grandes movimientos gimnásticos* en el periodo que comprende de 1900 a 1939. En este periodo mantiene la separación de Movimiento de Centro, del Norte y del Oeste, como continuación de la estructura de escuelas gimnásticas planteada para el siglo XIX, en la que, como se ha visto, coinciden gran parte de los estudiosos.

2.1.1. La gimnasia moderna

En el contexto austríaco-alemán que caracteriza el *Movimiento de Centro*, se distinguen, por un lado las manifestaciones artístico-rítmico-pedagógicas, íntimamente ligadas al desarrollo de la danza expresiva alemana que derivan en la Gimnasia Moderna, y, por otro, las manifestaciones técnico pedagógicas, que se refieren fundamentalmente a la Gimnasia Natural Austríaca.

En las primeras, Langlade incluye la *Euritmia de Dalcroze* y la *Gimnasia Moderna*. Para nosotros Emile Dalcroze (1865-1950), junto con Francois Delsarte (1811-1871) constituye más bien un antecesor o un renovador de la corriente expresiva del movimiento en general.

De hecho, el sistema de Delsarte no fue concebido como sistema de movimientos gimnásticos, pero a finales del XIX se extendió en Europa y América y se convirtió en una forma popular de

¹⁵⁵ Langlade, Alberto & Nelly (1983) *Teoría General de la Gimnasia*. Stadium, Buenos Aires.

gimnasia. Se trataba de ejercicios de *relajación, control postural, flexibilidad, ritmo y gracia* con el fin de educar cada segmento corporal para expresar una idea o emoción¹⁵⁶; se trataba, por tanto, de una formación dramática en su concepción aunque utilizada en la gestación de la *Gimnasia Moderna*.

Por su parte, la Eurytmia de Dalcroze, fue concebida para la enseñanza de la música, aunque también se extendió como método para la resolución de problemas rítmicos, expresivos y educativos en general. Según Langlade, la Eurytmia actuará de forma directa sobre la gimnasia a través de Rudolf Bode y de forma indirecta a través de Mary Wigman.

La paternidad de lo que hoy entendemos por Gimnasia Rítmica Deportiva, denominada por Langlade Gimnasia Moderna, se puede atribuir fundamentalmente a Rudolf Bode (1881) en cuanto a técnica corporal se refiere y a Henrich Medau (1890) en lo que concierne a manejo de aparatos.

Bode, alumno de la escuela de Jacques Dalcroze fundó en 1911 la Escuela de "Gimnasia Rítmica", en 1922 se fundó la Liga Bode para difundir la educación rítmica, en 1922 publica su *Gimnasia Expresiva*¹⁵⁷ y en 1957 su *Gimnasia Rítmica -Rhythmische Gymnastik-*. Se observa, con el paso de los años, como la inicial preocupación por la expresión decae en beneficio de la atención sobre el ritmo¹⁵⁸.

En este contexto y momento histórico se produce una identificación transitoria entre la danza y la gimnasia. La gimnasia se impregna de igual modo del concepto de movimiento natural de Isadora Duncan y de los expresionistas, concepto que dará origen al denominado aún hoy *movimiento orgánico*.

¹⁵⁶ *Ibidem*, 44.

¹⁵⁷ *Ausdrucksgymnastik*. C. H. Beckche Verlagsbuchhandlung, München.

¹⁵⁸ Langlade, Alberto & Nelly, o.c. 95.

Isadora Duncan (1878-1927), bailarina americana instalada en Europa donde abrió varias escuelas de danza, se puede considerar la personalidad más representativa de la intención revolucionaria de una danza que se rebela contra la restricción expresiva y técnica del ballet clásico y busca la manifestación libre de la corporeidad. Isadora movilizó el concepto de utilización artística del cuerpo con su defensa de una danza natural¹⁵⁹.

En 1925 la “Liga de Gimnasia Alemana” surgida del Congreso de Berlín de 1922 estaba integrada, entre otros, por Bode, Gindler, Kallmeyer, Laban, Loheland y Mensendieck. Como se observa, por la participación de Rudolf von Laban, no se hacía mayor diferencia entre danza moderna y gimnasia. Pero, estas diferencias que con el correr del tiempo aparecerían cada vez más claramente, obligaron en 1927 a que se retiraran de la Liga las escuelas de Laban y que estas formaran en 1928 “La Sociedad Alemana de Danza” bajo la dirección de Mary Wigman¹⁶⁰.

Rudolf von Laban (1879-1958) coincide con algunos de los planteamientos de Isadora Duncan en cuanto a la idea de danza como liberación corporal y a la identificación entre movimiento y vida. Pero Laban es mucho más riguroso en el análisis del movimiento y desarrolla al máximo la idea de cuerpo como medio de trabajo artístico en los sentidos de *medio expresivo*, *herramienta de creación* y *paleta del actor/bailarín*. La obra de Laban ha constituido, sin duda, un referente tradicional en la historia de la gimnasia y en su renovación de principios de siglo. Véase a continuación un cuadro elaborado a partir del texto de Erwin Mehl donde el concepto coreográfico de gimnasia se identifica con la propuesta expresiva de Rudolf von Laban:

¹⁵⁹ Brozas, M^a Paz (2001) Tendencias expresivas de la danza europea de principios del siglo XX. En García Blanco, Saúl (comp) *VIII Simposium de Historia de la Educación Física*. Universidad de Salamanca, 97-114.

¹⁶⁰ Langlade, Alberto & Nelly, o.c. 90.

"La palabra "gimnasia de expresión" creada por el Dr. Rudolf Bode, fue la transición hacia el siguiente cambio de significado.(...). Así nació una nueva clase de trabajo modelador cuyo objetivo no era eliminar los defectos corporales y educar para la postura militar, como en la gimnasia nórdica, sino educar para buenos movimientos sueltos. Junto a la "formación corporal" nórdica, se había colocado la "formación del movimiento" (la expresión procede de Gaulhofer). Pero como suele ocurrir, no se creó una nueva palabra para el nuevo trabajo, sino que se conservó la vieja expresión nórdica de "gimnástica", dotada de un nuevo sentido"¹⁶¹.

CONCEPTOS DE GIMNÁSTICA: síntesis de una evolución histórica	
1º A. El arte del gimnasta (médico deportivo) y no "arte del paidotriba" (maestro de gimnasia)	Cultura helénica.
1º B. Ciencia de los efectos de todos los ejercicios y de su ejecución.	Humanismo (Mercurialis).
2º Gimnasia Escolar y Curativa (los propios ejercicios).	1760 Neohumanismo y Filantropismo.
3ª Gimnasia Artística (Turnen).	Prohibición del Turnen.
4º Formación Corporal (restricción).	Ling (1776-1839).
5º Formación de movimientos.	Movimiento alemán de gimnástica (Laban).

Elaborado a partir del texto de Erwin Mehl¹⁶².

¹⁶¹ Mehl, Erwin (1962) Sobre la historia del concepto Gimnástica. En *Citius Altius Fortius*, Tomo IV Fasc. 2,161-201 (195).

¹⁶² *Ibidem*.

A la idea de sincretismo universal que caracteriza la obra y el pensamiento de Laban, hay que añadir la importancia de la tensión dramática con la que una de sus alumnas, Mary Wigman (1886-1973), trató de configurar la danza.

Mary Wigman también defiende la idea de cuerpo humano como instrumento de expresión artística insistiendo en la paradoja de que el mismo hombre es a la vez emisor e intermediario, de que en la danza se produce la representación con un material propio, un cuerpo que se debate en el tiempo y en el espacio. Esta autora, a quien se puede considerar una de las representantes más significativas de la dramatización de la danza en el seno del expresionismo también fue alumna de Emile Jacques Dalcroze. De él recibiría su formación musical y rítmica en su primera etapa para pasar, posteriormente, a la escuela de Rudolf Von Laban, con quien entra en contacto a través de artistas expresionistas de distintos campos.

Sobre estas concepciones de trabajo corporal se apoya Henrich Medau, también alumno de Dalcroze y de Bode, para el desarrollo de la relación del cuerpo con los pequeños aparatos de manipulación. El trabajo de relación con los aparatos lo inicia a partir de su contacto con el baloncesto en un viaje a Estados Unidos en 1928. Será pues la pelota, la primera en utilizar; más tarde introduce otros aparatos como el bastón y el tamburín:

Los ejercicios con aparatos son un complemento de los ejercicios a manos libres y nunca pueden reemplazarlos. La obligación de la gimnasia rítmica en ningún momento es enseñar pequeños malabarismos, sino crear de nuevo el movimiento natural y fortalecer el sentir del mismo. Hasta que un alumno no domine su cuerpo en el trabajo a mano libre, no tendrá seguridad y dominio en los movimientos con aparatos portátiles. Además existe peligro de una dependencia frente a los mismos. No hay que olvidarse que todo aparato portátil cambia el centro de gravedad del brazo y, por lo tanto trabajar solamente con ellos hace olvidar el centro de gravedad

*natural del brazo y es origen de inhibiciones en el movimiento natural*¹⁶³.

A partir del control de la pelota se revelaron múltiples posibilidades de movimiento. Medau había descubierto que cuando un útil, en este caso la pelota, centra la atención del ejecutante, sus movimientos son más sueltos, más *naturales*, más completos, más *orgánicos*. Se consigue evitar así toda afectación en el movimiento y se alejan las naturales inhibiciones psíquicas. Medau confiere a los aparatos manuales el valor de agentes liberadores y generadores de *movimientos orgánicos*. Es decir, para Medau los aparatos constituyen una especie de procedimiento metodológico para lograr movimientos rítmicos, fluidos y totales¹⁶⁴.

En íntima relación con estos planteamientos iniciales sobre la Gimnasia Moderna, se desarrolló la denominada nueva gimnasia femenina finlandesa de Hilma Jalkanen (1889-1964). Para ella, la *Gimnasia constituyó un conjunto de movimientos naturales pero estilizados*. Movimiento natural no es pues sinónimo de ejercicio utilitario o deportivo sino que significa esencialmente que el movimiento gimnástico conserva una forma natural: todo el cuerpo participa en el movimiento; el movimiento es total, por oposición al movimiento localizado y segmentario. Movimiento estilizado quiere decir que la gimnástica engloba un conjunto de gestos que no se emplean en la vida diaria, pero que son creados o inventados para obtener los fines que uno se propone¹⁶⁵. Según estos presupuestos, considera gimnasia natural no estilizada la de Hébert y gimnasia estilizada no natural la de Ling.

Por su parte, la gran influencia que recibió de Mary Wigman de quien recibió clases en Dresde, se manifiesta en el lugar que ocupa la expresividad en su gimnasia. Es esta una de las características diferenciales de la Gimnasia Finlandesa de Jalkanen.

¹⁶³ Langlade, Alberto & Nelly, o.c. 100.

¹⁶⁴ *Ibidem*, 109.

¹⁶⁵ *Ibidem*, 120.

Es ella quien más explota este factor, tanto en sus cursos normales como en las exhibiciones. Sin embargo, insiste en que es preciso no confundir “expresión por medio de movimientos corporales” o más sintéticamente “expresión corporal” con pantomima¹⁶⁶. En cuanto a los aparatos portátiles, considera que pueden ayudar al movimiento natural pero no son imprescindibles.

La segunda manifestación del Movimiento del Centro fue la gimnasia escolar o natural austríaca de Karl Gaulhofer y Margarete Streicher. Según Langlade, el sistema se construye sobre cuatro pilares fundamentales: la compensación, la formación, la performance y los movimientos artísticos e indica un planteamiento que escapa a los límites de lo que generalmente se entiende por gimnasia y se adapta más a la expresión terminológica de educación física¹⁶⁷. En esta propuesta, la danza y la acrobacia ocupan además un lugar importante.

2.1.2. La gimnasia neosueca

En este grupo de propuestas que configuran el denominado por Langlade Movimiento del Norte, se incluyen básicamente las variantes propuestas por distintos profesores y profesoras a la gimnasia sueca de Ling, propuestas que en conjunto constituyen la denominada gimnasia neosueca.

Así, Elli Björsten, una de las primeras representantes de esta corriente renovadora, propone una gimnasia con fines fisiológicos, morfológicos y estéticos. En este caso las principales contribuciones técnicas se refieren al ritmo, la soltura, el trabajo en oscilación, la vivencia del movimiento y la descontracción. Como contribuciones metodológicas se le reconoce el uso de las imágenes, así como de la música; además plantea una gimnasia para ambos sexos sin mayor diferenciación¹⁶⁸.

¹⁶⁶ *Ibidem*, 124.

¹⁶⁷ *Ibidem*, 160.

¹⁶⁸ *Ibidem*, 180.

En la misma línea surge la propuesta de Niels Bukh (1880-1950) cuya *Gimnasia Fundamental* se considera una violenta reacción contra la antigua gimnasia sueca, sistematizada por Hjalmar Ling y sus continuadores¹⁶⁹.

Asimismo en la *Gimnasia Escolar* de Elin Falk (1872-1942) se retoma el concepto de libertad de la danza: si libertamos al cuerpo, libertamos al alma y entonces, solamente entonces, la gimnasia cumple con su misión de llegar al hombre entero. Esta libertad se asociaba con el concepto de ejecutar los movimientos con un mínimo de tensión¹⁷⁰.

Otro método cercano fue el denominado *Gimnasia de Ling con el mínimo de tensión* de Maja Carlquist (1884-1968), que distinguía a su vez una Gimnasia escolar, una Gimnasia femenina y una Gimnasia masculina. En todas ellas se plantea un predominio sintético y de los planos combinados pero sin olvidar el valor de la actitud postural¹⁷¹.

La Olimpiada de Berlín (1936) y la I Lingiada (1939), por su parte, facilitaron una amplísima difusión de la gimnasia de Ling y el mínimo de tensión. La comprobación de sus bondades fue inmediata y esta nueva interpretación de la corriente neo-sueca aplaudida y aceptada¹⁷².

En este marco se podría situar también al sueco Josef Gottfrid Thulin (1875-1965) quien fue nombrado Presidente de la Federación de Gimnasia de los Países Nórdicos y en 1935 fue electo Presidente de la Federación Internacional de Gimnasia Ling (FFGL) que, curiosamente, más tarde, se transformó en Federación Internacional de Educación Física (FIEP)¹⁷³. Las aportaciones de

¹⁶⁹ *Ibidem*, 197.

¹⁷⁰ *Ibidem*, 212.

¹⁷¹ *Ibidem*, 226.

¹⁷² *Ibidem*, 230.

¹⁷³ Consejo General de COLEF y CAFD (2000) Manifiesto Mundial de la Educación Física FIEP 2000. *REEF y D.* Vol.VII nº 1 Año LI, 20-31.

Thulin abarcan la sistematización de la terminología gimnástica y la renovación didáctica de la gimnasia en torno a los juegos, los cuentos ejercicios, la variedad de materiales, el trabajo cooperativo etc. Aspectos todos ellos reflejados detalladamente en su amplia obra escrita¹⁷⁴. En su formación aparecen figuras de la gimnasia pero también de la danza como Isadora Duncan e Isabel Duncan.

En conjunto, estos dos movimientos descritos, evolucionan en la segunda mitad del siglo XX hacia las denominadas hoy gimnasias suaves, que analizaremos en epígrafes posteriores. Una parte se integrará en la didáctica de la educación física pero en ningún caso se deportiviza del todo.

El caso de la escuela francesa, que constituye el movimiento del Oeste es a nuestro parecer bien diferente. Destacan figuras importantes desde el punto de vista epistemológico en el campo de la aplicación de las ciencias biológicas y médicas a la gimnasia: Esteban Marey, Fernand Lagrande y Philippe Tissié entre otros. Sus investigaciones redundarán en beneficio de una evolución técnica que será fundamentalmente integrada en la competición de la gimnasia artística.

2.1.3. La transformación de las escuelas gimnásticas tras 1939

A partir de la 2ª Guerra Mundial las escuelas parecen diluirse en una evolución muy ligada a su vez a la evolución de las instituciones que sustentan las prácticas.

En este periodo, se reciben influencias muy claras de otras técnicas de movimiento como el Yoga que se integrará en las

¹⁷⁴ Véase por ejemplo: Thulin, J.G. (1929) *La gymnastique en images*. A. De Boeck, Bruselas. (III-IX); Thulin, J.G.; Schelkens, L. (1932) *Traité de gymnastique*. A de Boeck, Bruselas (V-XV); Thulin, J.G. (1948) *Gymnastik Atlas*. Bkförloget, Estocolmo.

propuestas derivadas de la Gimnasia Moderna donde se utilizaba el concepto de *movimiento orgánico*¹⁷⁵.

Por otra parte, se replantea la relación de género, sobre todo en la evolución de la Gimnasia Moderna en otros contextos como el argentino, con Alberto Dallo como principal representante. La extensión al campo masculino, en la ejecución de los ejercicios a manos libres y/o con aparatos portátiles o manuales, de los principios básicos de la gimnasia moderna se plantea en sucesivas ocasiones. Según Langlade, Dallo no puede ser ubicado, por su amplitud de trabajo en el todo gimnástico, como un representante auténtico de la Gimnasia Moderna; sin embargo, al valerse en sus ejercicios a manos libres y/o con aparatos portátiles (manuales) de adaptaciones de sus técnicas de movimiento, hábilmente las combinó con ejercicios de agilidad en el suelo, lo que también contribuyó a favorecer su transferencia al campo masculino¹⁷⁶.

Otro exponente masculino de la gimnasia centrada en aspectos de índole rítmica fue Otto Hanebuth (1911), para quien gimnasia rítmica significa la enseñanza y la formación del "movimiento orgánico" del hombre con o sin aparatos. La gimnasia verdaderamente rítmica, la que no consiste sólo en aislados ejercicios de aflojamiento, extensión, postura, fortalecimiento, respiración y formación motriz, sino exclusivamente en movimientos integrales, en los cuales esas funciones aisladas confluyen en una unidad de movimiento rítmico, inseparable y compenetrado, esta gimnasia había sin duda olvidado que también todos los ejercicios físicos restantes pueden y deben ser realizados con ritmo¹⁷⁷. En esta propuesta, con la perspectiva de su aplicación masculina, se plantea y recupera del siglo XIX, la utilización de aparatos portátiles de peso como las argollas de hierro (1, 2, 5 kg).

¹⁷⁵ Langlade, Alberto & Nelly, o.c., 306.

¹⁷⁶ *Ibidem*, 324.

¹⁷⁷ *Ibidem*, 331.

Por último, uno de los aspectos más decisivos y de mayor trascendencia social fue, sin duda, el desarrollo de la gimnasia en el seno de la competición deportiva. En términos de Langlade, esta forma competitiva de gimnasia, que atiende a las exigencias deportivas masculinas y femeninas, recibe el nombre de Gimnasia Internacional pero también otras denominaciones tales como Gimnasia Olímpica, Gimnasia de competencia, Gimnasia de o en Aparatos, Gimnasia Artística e incluso quedan aún quienes la denominan Gimnasia Alemana¹⁷⁸. El término más extendido en los últimos treinta años ha sido el de Gimnasia Deportiva y actualmente el de Gimnasia Artística Femenina y Masculina, ya que como se aborda en el apartado siguiente, no constituye la única modalidad deportivizada.

2.2. El ámbito deportivo

El análisis de las actividades gimnásticas y acrobáticas en el ámbito deportivo resulta de gran interés por distintos motivos, estos motivos de algún modo, tratamos de reflejar en los epígrafes en los que se ha estructurado este apartado.

En primer lugar, destacamos el proceso evolutivo de creación de las federaciones internacionales de gimnasia y acrobacia como entidades separadas, totalmente independientes.

En segundo lugar, se expone la situación vigente, según la cual la Federación Internacional de Gimnasia acoge las modalidades gimnásticas actuales derivadas de la evolución de la antigua gimnasia, junto con otras modalidades acrobáticas, que desde un punto de vista institucional se consideran hoy, en la misma medida, gimnásticas.

Por último, nos referimos también a aquellas modalidades deportivas, que perteneciendo a otras federaciones, que podríamos considerar afines, ofrecen un alto componente gimnástico y/o acrobático.

¹⁷⁸ *Ibidem*, 351.

Este complejo desarrollo deportivo de la práctica gimnástica y, sobre todo, de la creciente práctica acrobática, es lo que se trata de distribuir, junto con las tendencias no deportivas, en las asignaturas del plan de estudios¹⁷⁹ y lo que justificó, en su día, la introducción de la asignatura de *Actividades Acrobáticas* como complemento imprescindible para la asignatura troncal de *Fundamentos de Gimnasia y Actividades Gimnásticas*.

2.2.1. Las federaciones internacionales de gimnasia y acrobacia

En torno a los años cincuenta, gimnastas, artistas de circo y bailarines de Polonia, Bulgaria y la antigua URSS organizaron las prácticas que dieron origen al acrosport y al tumbling¹⁸⁰.

Los primeros campeonatos del Mundo de Deportes Acrobáticos se celebraron en 1974 en Moscú¹⁸¹. El Tumbling se celebraba en el marco de dos federaciones internacionales, la Federación Internacional de Trampolín (FIT), creada en 1964, y la Federación Internacional de Deportes Acrobáticos (IFSA). Ambas federaciones utilizaban un sistema similar al de la Federación Internacional de Gimnasia.

En 1999 la Federación Internacional de Gimnasia (FIG) integra tanto los deportes de la FIT como los de la IFSA, algunos de ellos de hecho integrados con anterioridad en Federaciones Nacionales, como era el caso del Trampolín en la Federación Española, modalidad incorporada desde 1968.

¹⁷⁹ Nos referimos al Plan de Estudios de la licenciatura en Ciencias de la Actividad Física y del Deporte publicado en BOE el 31 de octubre de 1997, basado en la resolución de 10 de octubre de dicho año.

¹⁸⁰ Nyffeneger, Eveline (1995) Acrosport et Tumbling. *MACOLIN* nº 3, 12-13.

¹⁸¹ Blois, Pierre (1987) Trampoline, Tumbling, Acrosport. *EPS* nº 207, 23-25.

2.2.2. Deportes gimnásticos y acrobáticos de la FIG

Actualmente, en el seno de la Federación Internacional de Gimnasia (FIG) se desarrollan siete disciplinas gimnásticas: una modalidad no competitiva -Gimnasia General- y seis deportes gimnásticos -Gimnasia Artística Masculina, Gimnasia Artística Femenina, Gimnasia Rítmica, Gimnasia en Trampolín, Acrosport y Aeróbic Deportivo-¹⁸².

2.2.2.1. Gimnasia General

La denominada Gimnasia General, escasamente promocionada en España, constituye una forma no competitiva de gimnasia practicada bajo los auspicios de la FIG. Esta modalidad culmina en un festival mundial de gimnasia, la Gimnastrada Mundial, que se celebra cada cuatro años con más de 25.000 participantes: la Gimnasia General se considera la *base histórica y cultural de todas las actividades de la FIG*. Se entiende, así pretenden que la entendamos, como la base de toda actividad física, inspirada en el Deporte para Todos. Para la FIG, ha nacido como una idea libre de ninguna especulación o motivo económico y pretende que juegue un papel en la vida social de cada individuo de todo el mundo. En este sentido, el Comité Olímpico Internacional la reconoce como una disciplina con objetivos educativos y humanitarios.

La Gimnasia General abarca un amplio rango de actividades *deportivas*, para todos los grupos de edad en relación con cualquier campo, aparato o juego gimnástico.

La Gimnastrada Mundial es el acontecimiento oficial de la FIG para la Gimnasia General. Las gimnastradas se conciben como festivales gimnásticos en los que todo el mundo participa activamente. El nombre de Gimnastrada -Gymnaestrada- se construye a partir de varios conceptos: *Gymna* indica el carácter gimnástico y *Strada* indica su realización original en la calle. Este

¹⁸² En la descripción de los deportes gimnásticos he seguido la página web de la Federación Internacional de Gimnasia (<http://www.fig-gymnastics.com/web>).

término, con este significado etimológico tan claro, tiene como fin el desarrollo de la Gimnasia General de la forma más amplia posible.

El origen de este festival gimnástico hay que buscarlo en los antiguos festivales nacionales, que ya existían en la segunda mitad del siglo XIX en Suecia, Noruega, Austria, Alemania y Suiza. Un acontecimiento parecido era también el Sokol de la actual Checoslovaquia. La idea de un festival internacional se llevó a cabo por primera vez en 1939, 19 países participaron en la primera Lingiada; en la segunda participaron 14 países con 110 grupos; en ambos casos fue la Asociación de Gimnasia Sueca la organizadora. En la Asamblea General de la FIG en 1949, J.H.F. Sommer de los Países Bajos, propuso la organización de un festival gimnástico internacional desde la FIG. En 1950, la FIG aceptó la integración de la Gimnastrada entre sus acontecimientos oficiales.

La primera Gimnastrada se celebró en Rotterdam, después Zagreb en 1957, Stuttgart en 1961, Viena en 1965, Basle en 1969, Berlin en 1975, Zurich en 1982, Herning en 1987 y en Amsterdam en 1991 -desde donde recibe la apelación actual de Gimnastrada Mundial-; en 1995 tuvo lugar en Berlín, en 1999 en Gothenburg y en el 2003 en Lisboa, continuando con el intervalo de los cuatro años.

Con una importancia creciente, la Gimnastrada pretende fomentar la participación conjunta de hombres, mujeres, niños y ancianos para contribuir a un mejor entendimiento entre los pueblos. Asimismo la formulación literal de sus objetivos pretende promover *health, fitness and solidarity of all the participants*¹⁸³.

2.2.2.2. Gimnasia Artística

La Gimnasia Artística es uno de los deportes olímpicos más antiguos, y el primer deporte gimnástico, considerada germen de los demás. Este deporte surge en el siglo XIX cuando estaban en conflicto el sistema gimnástico sueco, mayormente compuesto por ejercicios de grupo, y el alemán, caracterizado por los aparatos. Por

¹⁸³ Véase al respecto Montarani, Luciano (1995) *Il vero spirito della gymnastrada. Il Gimnasta* nº 8/9, 22-26.

ser una modalidad en gran medida derivada de la disciplina de la armada, aún perviven en ella aparatos, términos y modos de origen militar como las marchas y los saludos a los jueces. Hoy día en la FIG se encuentran 122 federaciones afiliadas.

La Gimnasia Artística formó parte de todos los Juegos Olímpicos, aunque las mujeres no compitieron oficialmente hasta 1928. En 1936 se estabilizan los seis aparatos de Gimnasia Artística Masculina actual y en 1952 los cuatro de Gimnasia Artística Femenina. Las mujeres acceden a la modalidad de la gimnasia artística casi 40 años más tarde que los hombres, participan por primera vez en un Campeonato del Mundo en Budapest, en 1934.

Descripción de la competición internacional. Se compone de cuatro fases:

- Clasificatorio: los gimnastas participan como equipos o de forma individual, el resultado determina los participantes de las finales.

- Finales por equipos: los mejores seis equipos del clasificatorio competirán por las medallas de equipo. Los equipos actuales se designa como 6-5-4, que significa que se componen de seis gimnastas máximo, de los que pueden participar cinco en cada aparato y puntúan cuatro.

- Múltiple individual: participan los treinta y seis mejores gimnastas clasificados, con un máximo de tres gimnastas por federación nacional.

- Finales por aparatos: se constituyen con los ocho mejores gimnastas de cada aparato, con un máximo de dos por federación nacional.

En los Campeonatos del Mundo, pueden participar todos los estados miembros de la FIG mientras que en las Olimpiadas sólo participan doce equipos además de un número determinado de naciones con participantes individuales calificados previamente en el Campeonato del Mundo.

Un conjunto de ocho jueces preside la puntuación de cada aparato. Este conjunto se divide en dos paneles A y B. El panel A lo constituyen dos jueces "de dificultad", es decir, aquellos que evalúan la nota de partida. Por su parte, el panel B lo forman los seis jueces "de ejecución" que son los que determinan el número y el tipo de deducciones o penalizaciones correspondientes.

La Gimnasia Artística Masculina actualmente se compone de seis aparatos: suelo, caballo con arcos, anillas, salto, barras paralelas y barra fija.

El practicable mide 12 x 12 metros y está rodeado de una banda de seguridad de 1 metro; ha de absorber la energía y amortiguar los golpes; el revestimiento no ha de quemar con el rozamiento. Los ejercicios deben contener movimientos encadenados como los saltos y las piruetas, para ello ha de utilizarse toda la superficie con un tiempo máximo de 1'10".

El caballo con arcos mide 1.60 metros de largo, 1.05 metros de alto y una distancia entre los arcos de 40 a 45 cm. El ejercicio ha de ser un movimiento regular y continuo, alterando balanceos circulares, tijeras y molinos utilizando todas las partes de caballo.

Las anillas se sitúan a una altura de 2.55 m., desde donde se realiza el ejercicio; incluye variedad de movimientos mostrando fuerza y equilibrio. Los elementos estáticos han de alternar con los elementos dinámicos adelante y atrás; el ejercicio se concluye con una salida acrobática.

Para el salto ya no se utiliza el caballo sino, una tabla de salto con una carrera previa de 25 metros, pero a 1.35 metros de altura. Esta tabla sustituye al caballo desde los campeonatos del mundo de 2001, y unifica en un solo aparato lo que fueron el caballo transversal de Gimnasia Artística Femenina y el longitudinal de Gimnasia Artística Masculina¹⁸⁴. Cada salto posee un coeficiente que corresponde a su dificultad. Se ha de combinar altura y longitud y una o varias rotaciones que han de concluir en una recepción controlada.

¹⁸⁴ FIG (2000) La table de sauts. *Gym Technic* nº 32, 16.

Las barras paralelas se sitúan a 1.75 metros de altura. Como las anillas, exigen una combinación de movimientos estáticos y dinámicos pero con un predominio de los segundos sobre los primeros; además, se ha de recorrer toda la longitud de las barras y trabajar tanto por encima como por debajo de ellas.

La barra fija se sitúa a una altura de 2.55 metros. Se han de presentar rotaciones límpidas y continuas, sin tocar la barra con su cuerpo. El gimnasta ha de mostrar cambios de presas, rotaciones adelante y atrás, y sueltas. En este aparato, las salidas también son acrobáticas y forman una importante y espectacular parte del ejercicio.

La Gimnasia Artística Femenina actualmente se compone de cuatro aparatos: salto, barras asimétricas, barra de equilibrio y suelo.

En salto, se utiliza una tabla de salto situada a 1,25 metros de altura con un pasillo de carrera de 25 metros, igual que en Gimnasia Artística Masculina. Cada salto posee su propio valor en función de su dificultad. La nota resulta de la media de dos saltos y estos se caracterizan por una gran amplitud en las diferentes fases, con giros realizados con gran precisión y una recepción que exige gran control; es el aparato acrobático por excelencia.

En las barras asimétricas, la barra superior se encuentra a 2.45 metros y la inferior a 1.65 con una separación máxima de 1.60 entre ellas. En este aparato predominan los movimientos de vuelo. El ejercicio ha de contener movimientos continuos en las dos direcciones, por encima y por debajo de las barras; por su parte, elementos con giros y mortales, cambios de presas múltiples, etc. son requisitos para obtener notas máximas.

La barra de equilibrio mide 10 cm de ancho, 5 metros de largo y está a 1.25 metros de altura. El ejercicio ha de resultar una combinación de elementos acrobáticos y elementos denominados de danza (saltos, giros, secuencias de pasos, ondas y elementos de equilibrio en distintas posiciones). La gimnasta ha de utilizar toda la longitud de la barra y la duración máxima del ejercicio es de 1'30".

El practicable de suelo es exactamente igual que el de GAM. Los ejercicios en el suelo, realizados sobre un fondo musical, contienen movimientos de danza que alternan con las secuencias acrobáticas. Ha de utilizarse toda la superficie del practicable con variaciones de ritmo y velocidad. *Individualidad, originalidad, madurez, dominio y una ejecución artística son necesarias para obtener una nota elevada.*

2.2.2.3. Gimnasia Rítmica

En sus orígenes, la Gimnasia Rítmica se concibió como un medio de movimiento y de expresión a finales del siglo XIX y principios del XX, íntimamente ligada a la danza expresionista. Entre los antecedentes, como se ha señalado en el apartado anterior, no dejan de citarse a Noverre (1772-1810), Francois Delsarte (1811-1871), y a Rudolf Bode (1881). Asimismo son múltiples las referencias que apuntan la aportación de Jacques Dalcroze, por sus ideas sobre la Eurytmia, de Rudolf Laban, de Mary Wigman, Isadora Duncan y Henrich Medau.

Como deporte, la Gimnasia Rítmica nace en la Unión Soviética en los años 40, pero no se reconoció por la FIG hasta 1961. Sus campeonatos del mundo se celebraron, desde 1963 (Budapest); los campeonatos del mundo para la modalidad de Conjuntos se organizaron por vez primera en Copenhague. Las escuelas dominantes hasta finales de los 80 fueron la URSS y Bulgaria. Hoy es un deporte popular en todo el mundo con más de 40 naciones participando en los anuales campeonatos del mundo. Su primera participación en los Juegos Olímpicos fue el año 1984 en los Angeles en la modalidad individual, el Conjunto se introdujo en 1996 en España y se redujo de seis a cinco participantes.

Los ejercicios de Gimnasia Rítmica se caracterizan por la combinación de la técnica corporal con la técnica de los cinco aparatos que se utilizan: aro, cinta, pelota, mazas y cuerda.

Para los eventos oficiales de la FIG, el pabellón a de medir como mínimo 8 metros de altura. El suelo, por su parte, mide 13x13

metros y ha de ser flexible y estable. Todos los ejercicios se realizan con acompañamiento musical y exigen la integración de música y movimiento.

La cuerda puede ser de cáñamo o de algún material sintético, de una longitud proporcional a la altura de la gimnasta. Se puede utilizar con una o dos manos, con o sin otro contacto adicional con el cuerpo.

El aro está hecho de madera o de plástico, con un diámetro entre 80 y 90 cm y un peso hasta 300 gramos; ha de ser suficientemente rígido para no deformarse. El aro define un espacio que ha de ser utilizado por la gimnasta; exige cambios de presa de gran coordinación y su forma favorece los movimientos de giro y pasajes.

La pelota puede ser de caucho o de plástico, con un diámetro entre 18 y 20 cm y un peso máximo de 400 gramos. Es el único aparato en el que se permite contacto sin presa y que propicia tanto movimientos de contacto dinámico como cogidas muy espectaculares tras las fases aéreas.

Las mazas pueden ser de madera o de plástico, con una longitud entre 40 y 50 cm y un peso máximo de 150 gramos cada una. La gimnasta usa las mazas para realizar molinos, giros y múltiples formas asimétricas combinadas con los elementos de técnica corporal. Los ejercicios con las mazas requieren un alto desarrollo de sensibilidad y ritmo y, sobre todo, coordinación y precisión.

La cinta se compone de mango y lazo. El mango (de 1 cm de diámetro y una longitud entre 50 y 60 cm) es de madera, bambú, plástico o fibra de vidrio. El lazo es de satén, o un derivado no almidonado; no ha de pesar más de 35 gramos con una anchura entre 4 y 6 centímetros y una longitud máxima de 6 metros. La cinta es larga y ligera y ha de proyectarse en todas las direcciones. Su función es crear diseños en el espacio; sus vuelos aéreos construyen imágenes y formas de todo tipo. Las figuras a su vez han de

realizarse con diferentes ritmos: espirales, serpentinas y lanzamientos son esenciales en los vuelos de la cinta.

La Gimnasia Rítmica Deportiva, quizás más que ningún otro deporte gimnástico, se tiende a definir entre dimensiones deportivas y estéticas. Algunos autores asocian este hecho al éxito y popularidad de la misma en nuestro contexto; su práctica ha aumentado en los últimos años, tanto en el ámbito recreativo, como en el escolar o en los clubs¹⁸⁵. Este hecho puede entenderse si se tiene en cuenta la rápida incorporación de la actividad en España, incluso antes de la organización internacional de campeonatos. De hecho en 1953 las profesoras de Gimnasia y Ritmo de la Escuela Ruiz de Alda, Sagrario Prieto e Isabel Benavente fueron alumnas directas de Medau en Alemania e introdujeron en nuestro contexto la entonces denominada *Gimnasia Moderna*, que se difundió rápidamente mediante campeonatos escolares organizados inicialmente por la Sección Femenina y en las Gimnastradas. La participación internacional se constató desde el primer campeonato del mundo en Budapest en 1963, pero el nivel técnico mejoró en décadas posteriores gracias a la participación de jueces y entrenadoras extranjeras en nuestros equipos y en formaciones intensivas¹⁸⁶.

2.2.2.4. *Gimnasia en Trampolín*

La Gimnasia en Trampolín consiste en la realización de ejercicios gimnásticos ejecutados en varios aparatos elásticos, con un predominio motor acrobático. Se trata de cuatro aparatos en los que sólo uno difiere en su estructura base: el Tumbling. Los demás (Minitramp, Doble Minitramp y Cama Elástica o Trampolín) cuentan con elementos comunes: estructura metálica, lona y muelles¹⁸⁷.

¹⁸⁵ Palomero, M^a Luz (1997) La puntuación de la gimnasia rítmica deportiva. *Apuntes Educación Física y Deportes* nº 52, 78-90.

¹⁸⁶ Canalda, Ana (1998) *Gimnasia Rítmica Deportiva. Teoría y práctica*. Paidotribo, Barcelona.

¹⁸⁷ AAVV (1997) La Gimnasia en Trampolín. En *Historia de la Gimnasia en Langreo*. Club Promoción Deportivo Langreo, Asturias, 165-168.

En la literatura, se describe como antecedente del Trampolín la idea de dos trapeceistas americanos con apodo "Duo Trampoline" que utilizaron la red de protección para terminar sus exhibiciones con una serie de saltos acrobáticos¹⁸⁸.

En los años 30 Georges Nissen inventó el Trampolín; junto con Larry Griswold, creó la base de la Gimnasia en Trampolín y desarrolló un método de entrenamiento y composición de los ejercicios (1934).

En los años 40 se produjo especial atención a las sensaciones espaciales y a los factores tanto físicos como psicológicos. En 1948 se celebraron los primeros campeonatos americanos. En 1955 aparecen los juegos Panamericanos y el Trampolín se extiende a Europa a través de Suiza con Kurt Baechler.

En los años sesenta en Escocia se crea la primera Federación Nacional en 1958. En 1964 se establece en Frankfurt la primera Federación Internacional de Trampolín (FIT) con el suizo René Schaerer, como presidente. El mismo año se celebra en Londres el primer campeonato del Mundo. En 1968 Eric Kinzel, alemán, fue nombrado nuevo presidente.

En los setenta aparecieron el Tumbling y el Doble Minitramp con la primera competición "World Age Group".

En los ochenta se celebró la primera edición de la Copa del Mundo en Francia (Bois Colombe) y en Londres el Trampolín formó parte de los "World Games". La FIT publicó su boletín oficial y en 1988 el Comité Olímpico Internacional aceptó la FIT como federación.

En los 90, con la presidencia de Ron Froehlich (USA) se producen cambios definitivos que culminan con la disolución de sus estructuras en 1998 y la integración del Trampolín en enero de 1999

¹⁸⁸ Soulard, Charles; Chambriard, Pascal (2000) *ABC Trampolin. Apprendre en Trampoline-Part Method*. France Promo Gym, Aix-les-Bains, 10.

en la Federación Internacional del Gimnasia. En el 2000 en Sydney el Trampolín participó como disciplina olímpica¹⁸⁹.

En España, la Gimnasia en Trampolín nace en 1968, cuando la Delegación Nacional de Deportes concede la tutela de esta nueva modalidad deportiva a la Federación Española de Gimnasia. La participación femenina se introdujo en 1975 y en Tumbling no se compite hasta 1976, año en el que se introduce también la prueba de Sincronismo¹⁹⁰.

El Trampolín, individual o sincronizado, se considera un deporte de élite, una disciplina acrobática que simboliza el vuelo y la libertad. Los múltiples mortales y giros a una altura que se aproxima a los ocho metros requieren una gran perfección técnica y un gran control del cuerpo en el espacio. Pero el trampolín se utiliza además, como un entrenamiento básico para todos los deportes y actividades que contienen elementos acrobáticos.

El Tumbling se caracteriza por continuos, complejos y rítmicos apoyos de manos a pies, de pies a manos y de pies a pies durante 6 segundos a lo largo de una pista dinámica de 25 metros en una sola dirección, con un solo salto en dirección opuesta en el último elemento si se desea pero que en todo caso será un mortal. Se requieren perfectas combinaciones compuestas básicamente por mortales y giros cuya evaluación se divide en dificultad y ejecución.

El Doble Minitramp, desarrollado a partir del común Minitramp, permite la máxima performance acrobática; de hecho, en el alto nivel los participantes incluyen dobles y triples mortales con piruetas.

2.2.2.5. Acrosport

Como modalidad deportiva el acrosport fue integrado en la

¹⁸⁹ Sobre la inserción del Trampolín en los JJOO véase: Blanco, Enrique (2000) Trampolín: nova modalidade olímpica, Sidney 2000. *Ximnasia* nº 2, 29-30.

¹⁹⁰ AAVV (1997) El Trampolín Español. En *Historia de la Gimnasia en Langreo*. Club Promoción Deportiva Langreo, Asturias, 131-164.

IFSA (Federación Internacional de Deportes Acrobáticos) junto con otros deportes acrobáticos (Tumbling) que conforman hoy la Gimnasia en Trampolín.

Integrado en la FIG desde 1999 esta disciplina requiere, fuerza y resistencia del mismo modo que flexibilidad y agilidad. Los ejercicios se acompañan con música y se desarrollan en una coreografía con movimientos individuales y grupales sobre un practicable de 12x12 metros y con una duración máxima de 2'30". Las competiciones pueden ser individuales y por equipos.

Las reglas y normativas que rigen actualmente este deporte, están recogidas en el Código Internacional de Puntuación de la Federación Internacional de Gimnasia. Dicho Código comprende tres tomos; el primero, trata todos los aspectos relacionados con las normativas y generalidades referentes a los jueces, competidores, sistema de puntuación, requerimientos del ejercicio, etc.; el segundo, muestra de forma gráfica la tasación de todas las dificultades en la modalidad de parejas; y finalmente, el último tomo, expone la tabla de dificultades para las pirámides de grupos (tríos y cuartetos).

Las categorías competitivas que lo componen son cinco: parejas (masculinas, femeninas o mixtas), tríos (femeninos) y cuartetos (masculinos).

Existen tres tipos de ejercicios: de Balance (equilibrios), de Tempo (dinámicos) y ejercicios combinados.

En el ejercicio de Balance los compañeros están en contacto todo el tiempo de realización del elemento. Los elementos pueden ser estáticos o dinámicos pero las figuras han de mantenerse 2" en las parejas y 4" en los grupos.

En el ejercicio de Tempo el contacto entre los compañeros es breve y el vuelo envolvente. Se definen cinco categorías: dos de captura (del compañero al compañero y del suelo al compañero), dos de aterrizaje (del compañero al suelo y de compañero a compañero y a suelo) y uno denominado elementos dinámicos o de franqueo (del suelo al suelo con una breve asistencia intermedia del compañero).

El ejercicio Combinado está compuesto de elementos característicos de Equilibrio y de Tempo.

En ejercicios de parejas y grupos se evalúan los siguientes conceptos: dificultad, requisitos Especiales, Tiempo del ejercicio, Presentación, Ejecución técnica (incluyendo caídas y aterrizajes), Talento Artístico y Composición.

La puntuación máxima del ejercicio es de 10 puntos. 9,70 como máximo entre los conceptos de ejecución, dificultad y composición artística y 0,30 de bonificación.

2.2.2.6. Aeróbic Deportivo

Los orígenes del Aeróbic, en tanto que ejercicio físico definido, se sitúan en el año 1968 cuando el doctor Kenneth Cooper expone en su libro "Aeróbics" el programa de entrenamiento que él mismo diseñó para las Fuerzas Aéreas de EEUU¹⁹¹.

Tras la aparición y expansión del aeróbic como actividad física alternativa con el objetivo de mejorar la salud y la condición física, la primera noticia que se tiene del *Aerobicsport* se remonta a 1981, cuando Joe Henson -medallista olímpico- anunció su intención de crear un deporte de competición basado en la *danza aeróbica*. Así, el *Aerobicsport* nació ese mismo año de la mano de Joe Henson y Jackie Sorensen. A partir de este momento, el *Aerobicsport* se define como *"una coreografía que consiste en la combinación de movimientos derivados del aeróbic tradicional al ritmo de una música. Durante la realización del ejercicio el competidor debe mostrar sus cualidades físicas realizando un mínimo de elementos de dificultad que deben ir en perfecta coordinación con las partes coreográficas. La creatividad y originalidad del ejercicio son aspectos determinantes del carácter de este deporte"*¹⁹².

¹⁹¹ Charola, Ana (1996) *Manual práctico de Aeróbic*. Gymnos, Madrid.

¹⁹² García Planas, M. (1997) *Aeróbic de Competición I. Gimnasia&Aeróbic* nº 10, 20-21.

Un año más tarde (1982) la Amateur Athletic Union (AAU) creó el primer reglamento de Aerobicsport, y dos años más tarde (1984) tuvo lugar el primer Campeonato Nacional de Aerobicsport patrocinado por la AFAA (Aerobics and Fitness Association of America) y la IDEA (International Dance Exercise Association).

En esos momentos se crearon muchas asociaciones con el fin de apoyar el nacimiento de una nueva modalidad deportiva:

IAF (International Aerobic Federation) que organizó su primer Campeonato del Mundo en 1986 y cuya sede está en Tokio.

ICAF (International Competitive Aerobics Federation) 1989.

FISAF (Federazione Internazionale del Sport e Fitness) y NACH (National Aerobic Champions) creadas por Howar y Karen Schwart que organizan su primer Campeonato del Mundo en 1990 en USA.

Estas asociaciones organizaban campeonatos con reglamentos que se diferenciaban únicamente en algunos matices. Por su parte, el nacimiento de estos campeonatos firma el origen de los dos circuitos internacionales de Aerobic Competitivo más importantes del mundo, constituyéndose a partir de 1990 los dos eventos mundiales de la disciplina¹⁹³:

- El primer WORLD AEROBIC CHAMPIONSHIP del ICAF en San Diego.

- La primera SUZUKI WORLD CUP de la IAF en Tokio.

Con el tiempo, el Aerobicsport se fue profesionalizando y elevando el nivel de los competidores; por estas y otras razones, la FIG decidió incluirlo como disciplina reconocida oficialmente dentro de sus modalidades deportivas bajo el nombre de "Sports Aerobics o Aerobic Deportivo". El primer Campeonato del Mundo organizado por la FIG tuvo lugar en diciembre de 1995, en París. Como cada vez eran más los países que participaban en los Campeonatos, la FIG y

¹⁹³ Dieguez Papí, J. (1997) *Aerobic en salas de fitness*. INDE, Barcelona.

otras federaciones se plantearon una posible unificación¹⁹⁴. La Federación Española de Gimnasia utiliza actualmente el término de Gimnasia Aeróbica.

Fue a partir de 1996 cuando estas asociaciones y la FIG llegaron a un acuerdo de unificación organizando cada una su campeonato, pero con el mismo reglamento, el reglamento FIG. La única asociación que no estuvo interesada en la unificación fue la FISAF que siguió por su cuenta manteniendo el reglamento que había usado hasta el momento aunque con pequeñas modificaciones.

Desde la creación del código FIG (1995) ha aumentado considerablemente el nivel de las dificultades debido a que se han incluido en el reglamento muchos elementos de G.A.F., lo cual ha motivado a los gimnastas que venían de esta modalidad o de G.A.M. a competir en Aeróbic Deportivo. Este hecho, parece haber propiciado, por un lado, el aumento del nivel de las dificultades y de su ejecución técnica, y por otro lado, el descenso de la calidad artística y de la ejecución propia de los movimientos de Aeróbic. Sin embargo, algunos competidores cuya experiencia sólo provenía del Aeróbic, demostraban una mayor calidad artística y ejecución técnica propia de los movimientos que caracterizan al Aeróbic en detrimento del nivel de dificultad. Aplicando el código de puntuación inicial, estos últimos competidores salían perjudicados, ya que no se valoraban los aspectos propios del Aeróbic¹⁹⁵.

Por todo ello, se han producido algunos cambios que intentan lograr un cierto equilibrio entre *la parte de dificultad* y *la parte artística* gracias a las modificaciones que se han realizado en el código de puntuación en 1997 y también gracias algunas modificaciones que tuvieron lugar ya en enero del 98¹⁹⁶. De este modo, los resultados más importantes son los siguientes: disminución del número de dificultades obligatorias, inexistencia de bonificación por dificultades y

¹⁹⁴ García Planas, M., o.c. 20-21.

¹⁹⁵ García Planas, M., o.c. 20-21.

¹⁹⁶ Ganzin, Mireille (1997) Modifications du code de pointage d'Aérobic Sportive 1997-2000. *Gym Technic* nº 21, 29.

aumento de las exigencias artísticas. Los ajustes que se han producido en la distribución de las puntuaciones - dificultad/ejecución/calidad artística- se vienen considerando el factor fundamental en la defensa de su especificidad. Pero creemos que en la definición de los propios elementos técnicos se haya otra de las claves de su construcción como deporte gimnástico genuino.

A este respecto, debido a la importancia que se da en esta disciplina gimnástica a la especificidad de los movimientos, en el código de puntuación existe un apartado donde figura una lista con los elementos que se consideran prohibidos. Así, figuran algunos elementos de Gimnasia Artística, Gimnasia Rítmica Deportiva, Artes Marciales, Danza y Deportes Acrobáticos. En el caso de los saltos, están prohibidos los acrobáticos y los que se realizan con arqueamiento de la espalda. Así pues, la consideración del Aeróbic como deporte gimnástico no tiene que ver solamente con cuestiones de gestión federativa. La inclusión del mismo en la Federación Internacional de Gimnasia parece haber supuesto además una evolución técnica que tiene que ver con su relación, ambivalente relación de identificación y repulsión o antagonismo, con la Gimnasia Rítmica Deportiva y, más aún, con la Gimnasia Artística Femenina. Aunque los esfuerzos explícitos de los códigos de Aeróbic Deportivo manifiestan la necesidad de preservarse de las influencias de las "otras gimnasias", con la prohibición de elementos procedentes de G.A., de G.R.D. entre otros, éstas resultan inevitables y, en cierto modo, evidentes¹⁹⁷.

Según Tammy Yagy, vice-presidenta del Comité técnico de Aeróbic deportivo, el objetivo del aeróbic tradicional consiste en mejorar la resistencia y el funcionamiento del sistema cardiovascular; practicando ejercicios de repetición de modo que se solicite el mayor número de grupos de músculos y se aumenten las pulsaciones

¹⁹⁷ Díez Fernández, R.; Brozas Polo, M.P.; García San Emeterio, T. (2000) La evolución del grupo de los saltos como un indicador de la consolidación del Aeróbic como deporte gimnástico. *Habilidad Motriz* nº 15, 49-51.

cardíacas. Sólo tiene como objetivo la repetición de movimientos con una larga duración y mantener el cuerpo en armonía con los ejercicios. Sin embargo, cuando esta disciplina se acogió en el seno de la familia gimnástica, hubo que introducir criterios de dificultad, tanto en el plano estético como en el técnico con el fin de que pudiera considerarse como deporte de competición. Así se podría dar la siguiente definición de Aeróbic Deportivo:

Un ejercicio ha de contener movimientos continuos, mostrar flexibilidad, fuerza y utilizar los siete pasos de base. Ha de ser ejecutado con un alto nivel de dificultades. Se trata de combinaciones de pasos de danza aeróbica clásica, asociados a movimientos de brazos con música con el fin de crear una dinámica y un encadenamiento de secuencias, con movimientos ejecutados tanto hacia arriba como hacia abajo. La elección de las secuencias debería implicar una intensidad más grande que la necesaria para la acción aislada desde un punto de vista cardiovascular.

Si se añaden elementos de dificultad en las secuencias, los gimnastas dan prioridad a estos elementos sobre el aspecto artístico. Se trata, de integrar armoniosamente los elementos de dificultad con el fin de crear una coreografía dinámica de la disciplina. El ejercicio se debe componer teniendo en cuenta el equilibrio entre la diversidad de los movimientos de danza aeróbica y los elementos de dificultad.

Otra característica del Aeróbic Deportivo es que los ejercicios se sitúan a menudo demasiado tiempo cerca del suelo, en contradicción con el aeróbic tradicional que se realiza de pie. Por ello el nuevo Código reduce estos elementos cerca del suelo a 6 como máximo. Por su parte, en categorías de competición se incluyen individual masculina y femenina, parejas mixtas, tríos y desde el 2002 conjuntos de 6 gimnastas.

El ejercicio ha de contar con un mínimo de seis movimientos de las familias de base, conteniendo fuerza dinámica y estática, flexibilidad y equilibrio, con la posibilidad de efectuar saltos dinámicos. Los participantes han de presentar, además, combinaciones típicas

de aeróbic con los siete pasos de base (Knee, Lift, Jacks, Lunge, March, Jog, y Skip).

La Federación Internacional de Gimnasia (FIG), única autoridad reconocida por el Comité Olímpico Internacional (COI), la Asociación General de las Federaciones Internacionales de Deporte (AGFIS) y la Asociación Internacional de los juegos Mundiales (IWGA) introdujeron esta disciplina en el concepto de Gimnasia General en los años 80. En 1994, el Congreso de la FIG decidió organizar los Campeonatos del Mundo y estructurar el Aeróbic Deportivo como las otras disciplinas de competición. Los primeros mundiales fueron los de París en 1995 con una participación de 34 países. España está integrada desde los inicios en la competición organizando su primer campeonato nacional en 1996 y con grandes éxitos en la competición internacional.

2.2.3. Otros deportes y otras federaciones afines

Thiery Pozzo y Christophe Studeny establecen tres categorías de actividades acrobáticas en función de la importancia de las rotaciones -como elemento definidor de la acrobacia-, en tales actividades físicas¹⁹⁸.

Así, distinguen entre actividades acrobáticas donde la acrobacia es el factor fundamental, ya que las rotaciones constituyen la única finalidad de la actividad, actividades donde la acrobacia es importante pero se combina con otro tipo de criterios y acciones motrices no acrobáticas (posiciones estáticas, vuelos, etc.) y un último grupo, en el que la acrobacia se ve mediatizada por el valor de un aparato o un medio físico que condiciona totalmente la actividad. Además de estos tres tipos de actividades acrobáticas, se incluye un grupo de actividades físicas en las que de forma más o menos ocasional se plantean o surgen situaciones acrobáticas (caídas, giros, planchas en el seno de deportes de balón, por ejemplo) que no

¹⁹⁸ Pozzo, Thierry; Studeny, Christophe (1987) *Théorie et pratique des sports acrobatiques*. Vigot, París, 17 y ss.

hemos incluido en la adaptación del cuadro siguiente.

LUGAR DE LA ACROBACIA	ACTIVIDADES ACROBÁTICAS
Fundamental: Rotaciones como única finalidad.	Trampolín, Minitramp, Doble minitramp. Saltos de Natación (palanca). Caballo de salto. Esquí artístico (salto). Tumbling, Acrosport. Trapecio volante, Báscula, etc.
Importante: Rotaciones combinadas con otros criterios (coreografía, otros movimientos, etc.)	Barra Fija, Mano a mano, suelo. Asimétricas, Rock acrobático, Barra de Equilibrio. Patinaje artístico, Barras Paralelas. Anillas, Patinaje sobre ruedas. Esquí náutico, volteo ecuestre. Paracaidismo (volteo). Danza (clásica). Break Dance. Esquí artístico (Ballet).
Mediatizada: En función del medio físico o de la acción de un aparato.	Volteo aéreo (Avión, planeador). Loopings Natación Sincronizada. Free Style (bici-cross, funboard)

Traducido y modificado de Pozzo y Studeny¹⁹⁹.

En esta clasificación se tiene en cuenta, además, si el modelo interno del movimiento es morfocinético o topocinético. Así, se entiende que la acrobacia reside en los movimientos proyectados en el espacio según la instrucción de un modelo interno (morfocinesis)

¹⁹⁹ Pozzo, Thierry; Studeny, Christophe, o.c.18.

donde la finalidad es una rotación aérea; es diferente cuando la actividad tiende a alcanzar una meta espacial determinada (topocinesis) como en el salto de pértiga, los saltos de los porteros de fútbol, etc. donde la rotación aérea no se puede considerar primordial sino más bien adicional o inevitable.

En la clasificación de Pozzo y Studeny²⁰⁰ aparecen los deportes acrobáticos en una cronología comparativa y en un cuadro clasificatorio mezclados con otras actividades acrobáticas no deportivas. De ahí hacemos, a continuación, la extracción de la historia reciente de los deportes acrobáticos.

1907 Primer campeonato de Francia de Saltos de natación.
1908 Introducción del patinaje artístico en los Juegos Olímpicos (Londres).
1908 Primer código de saltos de natación propuesto por la FINA.
1912 Federación Francesa Patinaje de ruedas.
1912 Saltos de natación (desde plataforma) en los Juegos Olímpicos.
1915 Primeros mortales con esquís por el americano Poulsen.
1920 Federación Francesa Deportes de Hielo.
1920 Saltos de natación (desde trampolín) en los Juegos Olímpicos.
1930 Primera competición oficial de paracaidismo.
1934 Creación y primera utilización del trampolín (CE) por G. Nissen y L. Griswold (USA).
1938 Primera codificación de esquí náutico en USA.
1939 Primer campeonato de deportes acrobáticos (acrosport, tumbling).
1947 Primeros campeonatos de Europa de esquí náutico en Evian. FF esquí náutico.
1948 Primeros campeonatos de Trampolín en USA.
1949 Creación del Código de Puntuación de la FIG para GA.
1949 Federación Francesa de Paracaidismo.

²⁰⁰ *Ibidem.*

1953 Primera competición internacional de trampolín en los Juegos Panamericanos.

1954 Supresión de las pruebas atléticas en los programas de competición de Gimnasia Artística.

1956 Aparece el rock acrobático en la película *Rock around the clock*.

1965 Federación Francesa Deportes de Trampolín.

1971 Primera competición de esquí artístico le Colorado (Aspen).

1976 El esquí artístico se integra en la FF de esquí.

1983 Festival Internacional de Deportes Acrobáticos en Evian.

1985 Primeros Juegos Acrobáticos en Annecy.

2.2.3.1. Deportes acrobáticos de Sliz

Entre estas nuevas tendencias destacan el grupo de los deportes denominados californianos: se agrupan bajo esta apelación deportes cuyo origen geográfico y cultural se sitúa en la costa oeste de los Estados Unidos: wind-surf, skate-board (monopatin), ala delta (Delta Plane), ski, hot-dog, free style, etc. Todos ellos desarrollados a partir del surf.²⁰¹

Recientemente se ha introducido el nombre de *deportes de Sliz*, para designar aquellas prácticas en las que se produce un desplazamiento ocasionado por fuerzas naturales propulsivas o por medios materiales ajenos. Además del desplazamiento o deslizamiento que caracteriza estas modalidades, el equilibrio y la acrobacia se consideran aspectos generalizados en el aprendizaje y perfeccionamiento de las mismas²⁰².

²⁰¹ Pociello, Christian (1982) Les elements contre la matière. Sportifs "glisseurs" et sportifs "rugueux". *Esprit* nº 62, 19-33.

²⁰² León Guzmán, Kiko (2001) Deportes de Sliz. Equilibrio y acrobacia. Clasificación. *Lecturas: Educación Física y Deportes, Revista Digital* nº 34 (<http://www.efdeportes.com/efd34b/liz.htm>).

DEPORTES DE SLIZ	Medio-Entorno		
	Modalidades de propulsión	Tierra/nieve/hielo	Agua
PROPULSIÓN FUERZA GRAVEDAD Fuerzas Aerodinámicas Caída libre	Skateboard Streetluge Descenso bici Bike Freestyle Bike stunt Snowboard Sandboard Esquí Bobsleig Patinaje artístico Inline rollers Speed bike (snow)	Surf Body board Kayak de olas	Parapente Ala Delta Caída libre Base jumping Skysurf
PROPULSIÓN POR VIENTO	Windskite Buggy LandYaachting Kite-esqui, -snow Kite-skate, -roller	Windsurf Kitesurf Vela ligera (?)	
PROPULSIÓN EXTERNA	Roller arrastrado Skate arrastrado Snow arrastrado	Esquí acuático Wakeboard Kneeboard	

Clasificación de Kiko León²⁰³

²⁰³ León, K. (2002) Las nuevas formas de acrobacia deportiva: los deportes de sliz. En León, K.; Muñoz, J.; Palomo, A.; Sabido, R.; Macías-editores- (2002) *Enseñanza y entrenamiento de la gimnasia y la acrobacia*. Copegraf, Cáceres. Formato CD.

Por su parte, en la óptica sociológica de Christian Pociello, se plantea, en torno a la clasificación y definición de estos deportes acrobáticos, una aproximación de género. Desde la práctica masculina se percibe una reciente búsqueda de la cualidad, y de la intensidad de las sensaciones en los riesgos y un gusto marcado por la búsqueda de la figura gestual. Estamos presenciando un fenómeno sorprendente, aunque no totalmente nuevo: la gracia masculina²⁰⁴. En efecto, en estos nuevos deportes la estilización de las prácticas, es decir la primacía conferida a la forma, refleja la influencia de modelos “artísticos” y “femeninos” sobre las nuevas actividades deportivas²⁰⁵.

Pero este acercamiento de los gestos femeninos y masculinos no es completo en la medida en que aparecen nuevas bases para una nueva división sexual a partir del uso de útiles, máquinas o vehículos que exigen un gran dominio técnico o mecánico, considerado propio del género masculino.

Se constata así, cierta tendencia de grupos favorecidos culturalmente a un desplazamiento de los gustos y los estilos en el sentido de una desafección de los gestos estereotipados de gran exigencia energética hacia gestos y situaciones que privilegian una exigencia informacional del practicante que caracteriza la motricidad acrobática. Estos gestos suponen en realidad la adquisición de una competencia técnica ultraespecífica, exigida por el dominio complejo de nuevos aparejos deportivos; teniendo en cuenta que la facilidad de estos deportes no es más que aparente, se define una nueva distinción entre artesanos e ingenieros del deporte.

Estas nuevas prácticas, en sus características objetivas y en los usos sociales particulares, satisfacen precisamente esta búsqueda indisolublemente técnica, acrobática y estética que hemos resaltado²⁰⁶.

²⁰⁴ Pociello, Christian (1982) Les elements contre la matière. Sportifs “glisseurs” et sportifs “rugueux”. *Esprit* n° 62, 19-33 (19).

²⁰⁵ *Ibidem*, 20.

²⁰⁶ *Ibidem*, 23.

Otra modalidad de imprescindible referencia son los saltos de natación, aun siendo un deporte ubicado oficialmente en la Federación de Natación no puede dejar de ser considerados un deporte acrobático: su técnica y entrenamiento están muy próximos a los de otros deportes gimnásticos y/o acrobáticos. Los saltos de natación, deporte acrobático recogido dentro de la Federación de Natación, consisten en la ejecución de un salto desde determinada altura, partiendo bien de una superficie rígida (plataforma) o bien de una superficie flexible (trampolín). En la fase de vuelo o ejecución, desde que despegamos de la palanca hasta que toma contacto con el agua, se realizan diversos giros en el eje longitudinal, eje transversal o en ambos, adoptando una posición extendida y firme para la entrada en el agua.

En el seno de la Federación de Natación se encuentra también la natación sincronizada, cuyo componente acrobático no es tan predominante, pues las inversiones y los giros se combinan con los demás elementos que configuran la coreografía, desde el punto de vista de la motricidad, sin tener en cuenta el medio se asemeja a los deportes gimnásticos en la valoración de la ejecución (con elementos acrobáticos y de danza), la dificultad y la composición.

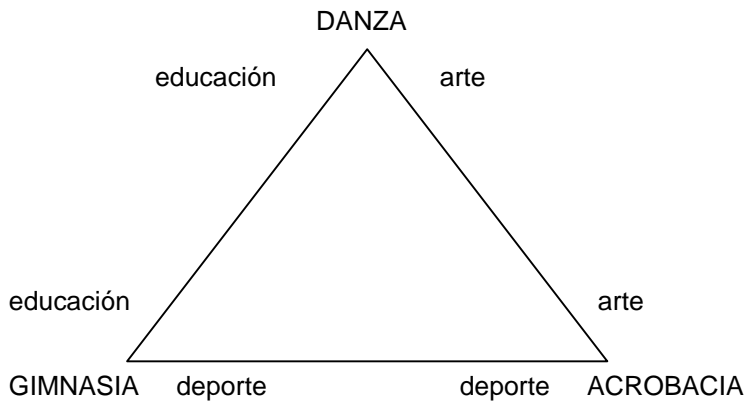
Por otro lado, hay que mencionar al esquí acrobático en el que el aprendizaje de las figuras se realiza fundamentalmente sobre cama elástica, se transfiere al water-jump o llegada al agua y finalmente se aplica a la nieve, como medio específico de la competición²⁰⁷.

Asimismo habría que señalar otro grupo de deportes como las artes marciales, donde la acrobacia ha formado tradicionalmente parte del entrenamiento, y en algunos casos aislados, como el Wu-shu, de la competición.

²⁰⁷ Como espacio único para el aprendizaje de esquí en rampa con salida al lago véase el Centro Internacional de Deportes Acrobáticos de Evian, situado al borde del lago Léman, entre Francia y Suiza.

2.3. El ámbito artístico

Así como el ámbito deportivo, tanto desde el punto de vista de las prácticas como de las teorías, se considera, sin apenas cuestionamiento, una fuente de experiencias y conocimientos de gran valor para el profesor de educación física, no ocurre lo mismo con las manifestaciones artísticas en las que el cuerpo es protagonista. No obstante, consideramos imprescindible reflejar la vertiente artística de las actividades gimnásticas y muy particularmente de las actividades acrobáticas. En el caso de la acrobacia, la referencia con el arte, como marco de desarrollo de la misma es, sin duda, fundamental, más relevante, si cabe que la referencia a los otros ámbitos. En todo caso, queremos reflejar la complejidad de las relaciones entre danza, gimnasia y acrobacia, abordadas ya parcialmente en el apartado histórico anterior²⁰⁸.



Este triángulo de relaciones conceptuales, si se expone de forma gráfica, nos aproxima a las relaciones bilaterales que se pueden establecer entre la danza y la gimnasia, desde el punto de

²⁰⁸ Jose María Cagigal se refiere a la tríada deporte, danza y gimnasia como objetos de estudio de la Kinantropología. Véase Cagigal. Jose María (1972) *Deporte, pulso de nuestro tiempo*. Editora Nacional, Madrid, 124.

vista de su aplicación y concepción educativa, entre la gimnasia y la acrobacia, unidas desde el punto de vista de la federación deportiva que las aúna, y, por último entre la danza y la acrobacia, desde el punto de vista de su naturaleza artística.

Siendo estas las relaciones conceptuales más evidentes no habría, sin embargo, que excluir otras posibilidades desde el punto de vista de los ámbitos de desarrollo o aplicación.

Con esta perspectiva conceptual, se plantean tres apartados, el primero dirigido al análisis de las interacciones artísticas de principios de siglo que aglutinaron habilidades gimnástico-acrobáticas, el segundo, la propuesta de clasificación de manifestaciones acrobáticas en el seno de la danza contemporánea, y el tercero y último, la acrobacia en el nuevo circo.

2.3.1. Danza, acrobacia y arte en el inicio del siglo XX

Estamos de acuerdo con Jose María Cagigal en que, arte y deporte se vienen a encontrar en el siglo XX, teniendo en cuenta, entre otros aspectos que el arte es el testimonio estético de su propio tiempo²⁰⁹.

De las tres primeras décadas del siglo, teniendo en cuenta un contexto europeo general de grandes cambios en los órdenes político, económico y social, subrayamos particularmente dos aspectos confluyentes:

- La revolución artística.
- La especial atención al cuerpo.

Desde el punto de vista del contexto estético, hay que subrayar, además, otros dos aspectos, en primer lugar el surgimiento de nuevos y diversos movimientos artísticos y en segundo, como una de las consecuencias de lo anterior, la acentuación de un fenómeno

²⁰⁹ Sólo algunos eruditos como Jose María Cagigal han tenido en cuenta el ámbito artístico en relación con la educación física. Véase *Ibidem*, 227.

de intersección entre las distintas artes; esta interdisciplinariedad se manifiesta particularmente en el ámbito escénico donde entre el teatro dramático, la danza y el circo son múltiples los intercambios.

A finales del siglo XIX se produce lo que se puede considerar la revolución artística mayor de todos los tiempos, ya que es el momento de negación y ruptura de los valores estéticos fundamentados en el concepto de mimesis o de imitación. Ante esta negación van a ser consecutivas las respuestas redefinidoras del arte por lo que nos encontramos con un comienzo de siglo XX cargado de propuestas estéticas.

Es sobre todo el teatro, el que se asoma a los espacios de la danza y muy particularmente del circo, de donde incorpora técnicas, temas e imágenes. La atracción del circo en la vanguardia teatral fue tal que se habla en este momento de un proceso de *cirquisación* del teatro. Al parecer, gracias al circo, al teatro le sería más fácil recuperar el cuerpo; en este sentido, el interés por lo corporal se puede considerar como una de las principales razones del éxito del circo en la vanguardia teatral. El circo se utiliza, además, para desempolvar sus formas incapaces de captar lo más cercano y expresar los ritmos de una realidad contradictoria:

“Frente al cuerpo enmascarado (tradición puritana) y contra el cuerpo mercancía, el circo ofrece a los ojos un cuerpo liberado de argollas y prohibiciones, un cuerpo erotizado.”²¹⁰

Por otro lado, entre los síntomas de la especial atención al cuerpo y a las prácticas corporales en la transición del XIX al XX, es preciso recordar, además, el desarrollo de los movimientos gimnásticos y el empuje de la corriente deportiva, así como la potenciación de los centros de formación corporal en el ámbito teatral²¹¹.

²¹⁰ Lachaud, Jean Marc (1996) En piste! C'est le cirque. En *Mélange des arts au XX siècle* (monográfico), *Skéne* 1/96, 110.

²¹¹ Véase a este respecto, “Espacios y tiempos para una pedagogía teatral” en Brozas, M^a Paz (1998) *La construcción conceptual de la*

Este desarrollo artístico-pedagógico nos permitirá encontrarnos en este contexto distintas nociones y distintas imágenes y expresiones de un hombre físico más que psicológico en el que el cuerpo artístico permite distintas formas de exaltación:

- Una huída del momento, vuelta al pasado y al lenguaje corporal perdido.

- Una crítica social en la búsqueda de un cuerpo popular, del “bajo del cuerpo” o de un cuerpo provocativo, donde se sitúa cómodamente el cuerpo acrobático.

- Un intento de formalización, el vaciado de un cuerpo hecho de visualidad pura.

- Una exacerbación del momento maquinista mediante un cuerpo imago urbis²¹².

En relación específica con la motricidad gimnástica y/o acrobática se pueden señalar a grandes rasgos dos tendencias complementarias: una la que se detiene en la relación del cuerpo con los aparatos o en este caso con los objetos y otra la que se dirige al virtuosismo del cuerpo en el espacio, con algunas acentuaciones puramente acrobáticas.

A este respecto, especial atención merece el cuerpo escénico de la Bauhaus alemana y particularmente de la obra del profesor pintor y director teatral Oscar Schlemmer (1888-1944). La primera noción que hay que subrayar en el contexto de la Bauhaus es la de *cuerpo interdisciplinar* de donde surge un cuerpo escénico en el que se utiliza la expresividad gestual, las aportaciones de la plástica y las mutaciones posibles sobre la imagen corporal.

expresión corporal en la teoría teatral del siglo XX. Universidad de León, León, 129-146.

²¹² Brozas, M^a Paz (2000) Nociones de cuerpo escénico a principios de siglo X. En *Actas del curso de verano del INEF de Castilla y León de 1999*. Junta de Castilla y León. Valladolid, 319-336.

En cuanto a la transformación corporal, Schlemmer la utiliza como forma de superación artística de la conformación natural. Esta transformación tiene lugar gracias a la experimentación con materiales, sobre todo a partir de puestas en escena monográficas - Danza de bastones, Danza del metal...-; además, se desarrolla la idea de *cuerpo portador de objetos*, en torno a la cual elabora cuatro principios o caminos de experimentación:

- Arquitectura mecánica: la forma prismática se aplica sobre la somática.

- Organismo técnico: se establecen variaciones geométricas en torno a las formas motrices.

- La marioneta: se produce la tipificación de las formas humanas.

- La desmaterialización: la simbolización de cada una de las partes.

Por otro lado, en relación específica con los objetos, y como posible antecedente de la gimnasia moderna mencionamos a Loïe Fuller.

Loïe Fuller desarrolla el aspecto escenográfico de la danza llevando al extremo sus hallazgos: con la utilización de las luces y elementos materiales como las telas de sus propios vestidos o los bastones con los que prolongaba la amplitud gestual de sus brazos. Como bailarina, aparece en escena desde 1891 hasta 1927, pero su influencia se prolonga a lo largo del siglo sobre todo en el ámbito de la dramatización -en las tendencias teatrales más corporales-²¹³. La escasa repercusión en el ámbito de la danza se explica por la naturaleza de sus aportaciones, ya que, aparentemente, no introdujo novedades técnicas ni de vocabulario gestual más que en lo que a la manipulación de las telas se refiere; además, su pertenencia al music

²¹³ Robinson, Jacqueline (1990) *L'aventure de la danse moderne en France (1920-1970)*. Bougé, Clamecy, 47.

hall²¹⁴, más que al género de concierto, contribuyó a provocar el recelo y la desconfianza desde las perspectivas más puristas y elitistas de la danza. Sobre todo en Alemania el género del Music Hall gozaba de cierta autonomía, aunque en general fue siempre el hermano pobre de los escenarios teatrales, el espacio del debutante pero también del experimentador. En el Music Hall se construyó un marco apropiado para el encuentro interdisciplinar, para la combinación de las distintas técnicas motrices escénicas -en este sentido se aproxima al ámbito circense- como la acrobacia, el erotismo, el manejo de accesorios, etc.

El reino de Loïe Fuller duró diez años, fue sobre todo Isadora Duncan quien le arrebató la valoración de sus aportaciones. El reconocimiento histórico del trabajo expresivo de Loïe Fuller nos parece a todas luces insuficiente e injusto: Loïe Fuller inaugura una forma de creación autónoma inusual hasta el momento, altera el tratamiento escénico, desarrolla una motricidad original en combinación con el uso de objetos, e inaugura la abstracción en la danza.

Los medios que Loïe Fuller utiliza para esta transformación corporal son el accesorio de las telas combinado con el de los bastones de bambú, los juegos de luces a través de la introducción de variaciones en los lugares de colocación de los focos, la invención de plataformas sobre la escena, el semicírculo de espejos combinados, la regulación de la intensidad de la luz con un estereóptico, el juego con las sombras chinescas, la aplicación de sales luminosas en las telas de la bailarina y, finalmente, el movimiento repetitivo. Las técnicas motrices de Loïe Fuller han pasado desapercibidas pero es preciso recuperar la memoria sobre una gestualidad muy elaborada y específica en torno a la acción de los brazos -y no de las piernas, siempre más habitual en la tradición de la danza- en la que se implicaba la totalidad de los segmentos

²¹⁴ *Ibíd*em, 47. A propósito del Music Hall, véase Gasch, Sebastián (1962) *La historia del Music Hall*. Plaza Janés, Barcelona.

corporales en movimientos divergentes y autónomos para conseguir la sucesión continua de las formas resultantes en la tela²¹⁵.

Por su parte, en la danza futurista se lleva a cabo un espectáculo coreográfico de tinte agresivo en el que junto a una gestualidad específica: gestos codificados, angulares y en particular acrobáticos que comprenden cabriolas dobles, los saltos, el grand écart, las piruetas y algunas figuras, que se ejecutan con virtuosismo prodigioso.²¹⁶

Se utilizan, además, todos los medios técnicos a su alcance (ruidos, máquinas, motores, materiales nuevos...). Así, para lograr el esplendor de un *corpo géométrico*, el cuerpo ideal del bailarín se multiplica con la intervención del motor.

2.3.2. Tendencias acrobáticas en la danza contemporánea

La acrobacia, históricamente, ha estado siempre muy cerca de la danza e incluso confundida con la misma, como se ha puesto de manifiesto en los primeros apartados. En una aproximación a la clasificación de las danzas acrobáticas podríamos establecer dos grupos, el primero el que se refiere a la danza escénica y, el segundo, el que abarcaría las danzas populares, donde incluimos las de calle, salón o plaza. En el primer apartado entraría tanto la danza clásica como las diversas formas de danza contemporánea. En el segundo, desde los Castells hasta la capoeira o el break-dance e incluso el Contact Improvisation, modalidad asignable en un espacio tanto de danza popular como escénica.

En algunas danzas tradicionales de distintas regiones españolas se describe una acción acrobática que se realizaba conjuntamente en algún momento, que solía coincidir con la culminación de la coreografía, como una composición estática o

²¹⁵ Lista, Giovanni (1994) *Loïe Fuller. Danseuse de la Belle Époque*. Stock, París, 446.

²¹⁶ Bluemnkranz-Onimus, Noëmi (1992) A bas le tango et Parsifal! La danse futuriste. En *Revue d'esthétique* 22, 53-66 (65).

dinámica en la que unos cuerpos ascendían sobre los otros formando una torre, un castillo o una pirámide²¹⁷. Actualmente, en Cataluña, se conservan los *castells* como figuras espectaculares aisladas, con un desarrollo independiente²¹⁸.

En lo que a la danza clásica respecta, se utiliza el término de acrobacia para designar una serie de elementos individuales pero además una serie de acciones grupales, realizadas fundamentalmente en pareja: a partir de los "*pas de deux*" -adagios en pareja- se desarrollan los *portés* -levantamientos- como formas específicamente acrobáticas²¹⁹, "(...) se llaman *portés* las poses o movimientos en los que la bailarina está sostenida en el aire por el o los brazos de su partenaire, o bien cuando descansa sobre su hombro."²²⁰ Estos, que derivan del salto detenido directamente en el aire, se consideran específicamente acrobáticos por el nivel de altura que alcanza la bailarina²²¹.

Otra forma de danza y acrobacia grupal combinadas es el rock and roll acrobático²²². Los principios de relación interpersonal y los roles se identifican totalmente con los de ágil y portor, se trata, por tanto, de una forma de actividad dual: el portor ha de desarrollar la

²¹⁷ Carreras y Candi, Fernando (1988) *Folfllore y costumbres de España*. Merino, Madrid.

²¹⁸ Véase al respecto Reventós, J. (1994) Los Castellers como fenómeno sociológico y Capdevila, X. (1994) Castells. Dos siglos en alza. En *La Vanguardia*, 26 de junio de 1996, 10, 24-65.

²¹⁹ El *adage pas de deux* nació del deseo de permitir a la bailarina ejecutar movimientos que no podía hacer sola. Por ejemplo, podía permanecer bastante tiempo sobre una punta o realizar un mayor número de piruetas o mantenerse más tiempo elevada en un salto. El bailarín sujeta a la bailarina o bien esta se apoya de diferentes formas, se sienta o se cuelga del bailarín. *Ibídem*, 196-199.

²²⁰ *Ibídem*, 218.

²²¹ A este respecto consúltese un trabajo específico recientemente editado: Serres, Gilbert (2002) *Le pas de deux. Les portés*. Manuel d'apprentissage. Dèsiris, París.

²²² Véase Rizo, J. Tonnelier, H. (1993) Rock and roll acrobatique. En *EPS* nº 243, 51-56.

responsabilidad y ofrecer el máximo de seguridad a su pareja. El dominio del equilibrio dinámico se asocia en este caso a la colocación del centro de gravedad en el polígono de sustentación -utilización prioritaria de acción de piernas, retroversión de cadera, etc.-. El ágil ha de aprender a controlar los desequilibrios a partir de los puntos de apoyo que le ofrece el compañero y que le van a permitir realizar figuras aéreas, manuales, invertidas, etc. Ha de buscar, la máxima aproximación con el portor, el bloqueo y la máxima tonicidad que le permiten luchar contra el peso muerto, además ha de ayudar al portor a buscar activamente referencias visuales para poder anticiparse y mantenerse en comunicación -responder activamente, etc-.

Por su parte, el break dance, como street dance o danza de calle nace en los setenta en Nueva York, una danza muy rítmica que ha ido acrobatizándose con el paso del tiempo. El Head spin o giro sobre la cabeza se ha convertido en el principal símbolo técnico y además en el símbolo de toda una estrategia: la inversión de las jerarquías sociales y el movimiento concéntrico alrededor de los breakers²²³. Los elementos acrobáticos se van introduciendo en el bagaje de los bailarines, predominantemente de género masculino, de forma autodidacta, a base de ensayo y error en el seno del grupo, sin maestros ni escuelas. El caso del break, como el del rock acrobático se caracteriza, además por haber sufrido en la última década un proceso de deportivización que culmina en campeonatos de índole internacional.

La capoeira, otra danza de calle acrobática basada en contenido bélico de lucha social, también surge entre las clases desfavorecidas y se encuentra actualmente de moda entre los jóvenes no sólo brasileños sino también europeos; en este sentido, se podría hablar hoy de un momento de divulgación folklórica de la capoeira en el mundo. En sus orígenes, se asocia más bien a un fenómeno rural de cariz colectivo y naturaleza agonística asociado a las acciones guerrilleras de los esclavos negros fugitivos. A partir del

²²³ Rizzo, Favio; Veiga, Laura (1998) Breakdance. *Tiempo de Danza* nº 17, 28-29.

siglo XIX se produce una doble transformación hacia la urbe y hacia la defensa personal individualizada y es en el siglo XX cuando sufre la gran transformación hacia una práctica lúdica e incluso festiva como resultado de factores políticos-sociales y lingüísticos²²⁴. Así los elementos musical, oral, instrumental (patrones rítmicomelódicos y poesía específica) y ritual inherentes y específicos de la práctica de la Capoeira fueron introducidos en la década de los treinta; se trata de un ejemplo de práctica acrobática perseguida.

Por último, el *Contact Improvisation* es una danza de contacto con contenidos técnicos predominantemente acrobáticos cuyo proceso coreográfico se basa completamente en la improvisación colectiva²²⁵. Igual que otras danzas más antiguas y actualmente de moda, como la Capoeira (brasileña), el Contact, en adelante CI, es una forma de danza cuyos contenidos técnicos se abastecen de la acrobacia y cuya estructura se basa completamente en la improvisación colectiva a través del contacto corporal. Desde el punto de vista artístico, su expansión se percibe de forma indirecta en buena parte de los espectáculos de danza contemporánea, aunque muchas veces se utilizan exclusivamente formas exteriores de *pas de deux*, lo que se interpreta desde la filosofía del Contact como una manera de *coger el guante sin la mano*²²⁶. El CI, como invento norteamericano, tiene algo más de un cuarto de siglo, en el año 98 celebró su 25 aniversario (1972-1998). Así, la autoría del CI se atribuye a Steve Paxton, quien con la presentación de su coreografía Magnesium en 1972 marca su nacimiento. En el inicio, se plantea como un estudio de las posibilidades de la comunicación mediante el

²²⁴ Coêlho de Araújo, Paulo (1997) *Abordagens sócio-antropológicas da luta/jogo da capoeira*. Instituto Superior de Maia, Maia, 273 y ss.

²²⁵ Brozas, M^a Paz (2000) *Contact improvisation: danza, acrobacia y pedagogía corporal*. Actas I Congreso de la Asociación Española de Ciencias del Deporte. Facultad de Ciencias del Deporte, Universidad de Extremadura, 309-316.

²²⁶ Fulkerson, M. (1999) *Prendre le gant sans la main. Nouvelles de danse* 38/39. Contredanse, Bruxelles, 191-197.

tacto y a partir de ahí, surgieron los desarrollos técnicos para permitir las formas externas de contacto.

Se gesta en los años 60-70, en el contexto del nacimiento del rock y de la danza nómada, encajando claramente en las características del movimiento corporeista²²⁷: exploración del contacto corporal, antitécnico, busca de nuevas formas de movimiento, espontaneidad en las acciones físicas, desinhibición, vuelta a la naturaleza animal y vegetal, exaltación de la intuición, de los instintos, de los sentidos más primarios, ruptura con la norma y con la uniformidad en los bailarines y en los movimientos.

De hecho en sus inicios, el CI parece ligarse a una amplia serie de actividades corporales, en su mayoría englobadas en el corporeismo como el aikido, las terapias corporales de contacto, danzas sociales y algunas técnicas de danza moderna.

Toda acrobacia está basada en una transgresión postural y/o motriz que se caracteriza por una relación inhabitual con la gravedad. En el CI, además, se produce una transgresión de las distancias corporales a partir del contacto permanente y se acentúa la experiencia del espacio circular²²⁸. La definición de esta actividad acrobática puede abordarse desde dos puntos de vista: el primero es el de las formas motrices utilizadas -tipos de movimientos y posturas específicas- y el segundo el que se refiere al proceso perceptivo.

²²⁷ Sobre la definición del movimiento corporeista consúltese Brozas: M^a Paz (1998) *La construcción conceptual de la expresión corporal en la teoría teatral del siglo XX*. Universidad de León, León, 100-109.

²²⁸ Es conocida la asociación de la acrobacia con la simbología del círculo; véase al respecto Pozzo, Thierry; Studeny, Christophe, o.c. 23 y Deonna, W. (1953) *Le symbolisme de l'acrobatie antique*. Latomus, Bruselas, 112 y ss. Tal como lo plantea Fabio Rizzo, en el CI se aplica la noción de espacio circular en un doble sentido: el sentido oriental de abarcar todos los movimientos contenidos en una esfera y además en la idea de espacio trastocado respecto de la percepción y los usos habituales adquiriendo una máxima circularidad. Véase Rizzo, Fabio (1998) *Con el sudor de tu frente*. En *Tiempo de danza* n^o 16, 35-40.

Los elementos técnicos característicos son los apoyos, las caídas, los giros y las inversiones.

- Los apoyos se basan en la recepción y donación de peso entre las zonas corporales más variadas.

- Las caídas se describen como transferencias verticales de peso entre distintas zonas o del cuerpo del compañero al suelo; así, las caídas bien hechas transforman el momentum vertical en desplazamiento horizontal²²⁹.

- Los giros, en tanto movimientos continuos, permiten enlazar los distintos apoyos en torno al cuerpo del otro como eje.

- En las inversiones se producen cambios de referencia postural con pérdida del contacto de los pies con el suelo.

Las bases perceptivas en las que se apoya en CI son el equilibrio, el tacto y visión periférica.

- El equilibrio implica un ajuste permanente de los receptores situados en el oído así como en las articulaciones. En este caso, a diferencia de otras técnicas de movimiento, el equilibrio es siempre relativo a la parte del cuerpo que soporta el peso, ya se trate del pie, del hombro, de la espalda o de la cabeza.

- El tacto es uno de los sentidos claves que se utilizan en el CI; "*La piel es la mejor fuente de imágenes porque trabaja en todas las direcciones a la vez*"²³⁰, los bailarines utilizan el tacto para comunicar informaciones sobre su estado y el contacto con el suelo permite a cada pareja tomar conciencia del peso. Solo hay que respetar una regla, las manos no se utilizan para establecer el contacto²³¹.

²²⁹ Paxton, Steve (1999) Chute, une transcription. *Nouvelles de danse* 38/39. Contredanse, Bruxelles, 79-84.

²³⁰ *Ibidem*, 80.

²³¹ Banes, S. (1999) Le Contact, un projet démocratique. Extrait de terpsichore in sneakers. *Nouvelles de danse* 38/39. Contredanse, Bruxelles, 15-24.

- Por último, la visión periférica nos permite situarnos y reorientarnos constantemente respecto del exterior.

Para favorecer este funcionamiento perceptivo se incide en el interés de la relajación como un estado que ayuda a la adquisición de la plena conciencia -pues la tensión tiende a enmascarar la sensación-.

Paxton se refiere a agujeros de conciencia -se podrían corresponder con las fases ciegas o pérdida de figuras descritas en otras actividades acrobáticas²³²- como momentos en los que se desvanece la conciencia, como si lo que ocurre fuera demasiado rápido para el procesamiento mental. Así, el espacio se atraviesa normalmente con la cabeza elevada y con impresiones visuales constantes; de hecho, la línea que marca el horizonte es la primera referencia para nuestra orientación y cuando las referencias visuales cambian demasiado deprisa para que nuestra conciencia pueda comprender el cambio y adaptarse (como en las piruetas o los volteos) se producen agujeros de conciencia. Es preciso tener en cuenta, además, que en el CI los requerimientos perceptivos propios de la actividad acrobática -constante adaptación sensorial a los giros y a la inversión- se acentúan en la medida en que existe una total imprevisión respecto del movimiento que se va a realizar. En esto se diferencia precisamente el CI de otras actividades acrobáticas de contacto, se desafía constantemente la orientación: visual, de equilibrio y concerniente al lugar de la conciencia en el cuerpo²³³.

2.3.3. La acrobacia en el nuevo circo

Lo que llamamos hoy día nuevo circo nace tanto de las escuelas como de las calles. Su nacimiento está estrechamente ligado a la ebullición cultural de los años setenta. El circo, como metáfora de un mundo marginado, no sometido a las reglas de una

²³² Pozzo, Thierry; Studeny, Christophe, o.c.105-115.

²³³ Paxton, Steve (1999) Esquisse de techniques intérieures. *Nouvelles de danse* 38/39. Contredanse, Bruxelles, 103-122.

lógica cartesiana, en perpetuo arranque y constante ambivalencia, espectáculo que transmite un lenguaje universal basado en la emotividad, representa para los jóvenes que sueñan con cambiar el mundo en 1968 un tipo de espectáculo ideal. Aventureros autodidactas, jóvenes salidos de escuelas de teatro, demasiado indóciles y ajitados, se lanzan a la conquista de la calle. El nuevo circo recupera así el nomadismo y la dimensión familiar de los orígenes del circo previo a la institucionalización del circo moderno²³⁴.

A lo largo de los últimos veinte años, la enseñanza de las Artes del circo ha sufrido una evolución sensible que demuestra una modulación radical de la transmisión del saber: de una enseñanza puramente familiar, autárquica y exclusiva, se ha mudado a una actividad de ocio practicada en los cuatro rincones del territorio y en el marco de una multitud de estructuras de importancia y cualidad diversas. Este circo lo puede expresar todo ya que la proeza significa algo más que ella misma, es una reserva inagotable de metáforas. Así, una característica fundamental que afecta directamente a la incorporación y el tratamiento de la acrobacia en el espectáculo, es el rechazo del *crecendo* como forma única y característica de progresión. El artista no cesa de instalar en el espíritu del espectador la idea de que su talento no tiene límites. El circo tradicional se distingue del deporte en que el límite no es objetivo, no suele haber un récord establecido que superar sino que el artista es teóricamente su único rival. Esta estructura dramática del esfuerzo humano para superar la animalidad y la infancia trata de abolir o desviar el nuevo circo. Lo consigue sustituyendo la progresión con una alternancia de subidas y bajadas, de ritmos variados; así, los números no tienen por qué tener un punto culminante o pueden tener varios.

Otro problema crucial nombrado por los pedagogos del circo y la acrobacia circense es la recuperación del incidente. En el circo

²³⁴ Flora, Ekaterini (1993) *La renaissance du cirque français: les nouvelles compagnies de cirque, du théâtre de rue à l'institutionnalisation*. En *Interférences entre le cirque et le théâtre contemporain en France*. Bibliothèque Gaston Bâti, Université Paris III, 17.

tradicional cuando se falla se recomienza hasta que sale bien, se trata de una cuestión educativa o una forma de transmitir la paciencia y la perseverancia. Por su parte el nuevo circo rechaza este modelo, la razón es parcialmente estética: la sustitución de la categoría de cuadro a la de número quiere la fluidez del espectáculo que rompa con el recomienzo de los números fallados. Pero quizás más importante es el modelo de comportamiento que postula, ya que su valor central se convierte en la aceptación de los límites; además el valor de seguir viviendo se considera superior al de ser capaz de morir²³⁵.

No obstante, el valor de la acrobacia en el circo contemporáneo no ha perdido importancia, sino todo lo contrario, ocupa uno de los lugares más significativos en el espectáculo y quizás el más significativo en la formación de las artes circenses. Según el cuestionario Espectáculo-circo elaborado por la Oficina de Difusión Artística (ODA) del área de Cultura de la Diputación de Barcelona, para la participación en la programación de un festival entre 1999 y 2000 se propone la siguiente estructura en torno a las disciplinas: 14 modalidades de *Acrobacia* y 15 de *Acrobacia aérea*, 3 de Arte del clown, 3 de Arte ecuestre, 3 de Doma, 8 de Equilibrio, 3 de Cable, 15 de Malabarismo, 3 de Magia y 5 de Números sensacionales. Según esta clasificación, la acrobacia sigue ocupando en el circo más actual un lugar preeminente²³⁶. En términos de Jacob,

²³⁵ Guy, Jean Michel (1998) *La transfiguration du Cirque. Théâtre Aujourd'hui* nº 7, Le cirque contemporain, la piste et la Scène. CNDP, París, 26-51 (42).

²³⁶ Véase <http://www.diba.es/oda/circocalle> (Página consultada el 18 de abril de 2002). La ODA, conjuntamente con otras instituciones europeas, está colaborando en el proyecto de la Red Europea de Formación e Información sobre las Artes en la calle y el Circo. El proyecto, liderado por Hors Les Murs de París, participa a su vez del Programa Connect del Consejo de Europa para proyectos de interacción entre cultura, educación, investigación y nuevas tecnologías, y culminará con una web que contará con una versión en español.

la acrobacia ha constituido siempre y así sigue siendo, el lenguaje unificador del circo²³⁷.

<input type="checkbox"/> ACROBACIA	<input type="checkbox"/> ARTE DEL CLOWN	<input type="checkbox"/> MALABARISMO
<input type="checkbox"/> Balanza rusa	<input type="checkbox"/> Augusto	<input type="checkbox"/> Aros
<input type="checkbox"/> Banquina	<input type="checkbox"/> Clown, Carablanca	<input type="checkbox"/> Antipodismo
<input type="checkbox"/> Barra	<input type="checkbox"/> Payaso musical	<input type="checkbox"/> Pelotas
<input type="checkbox"/> Barras paralelas	<input type="checkbox"/> ARTE ECUESTRE	<input type="checkbox"/> Palos o palos del diablo
<input type="checkbox"/> Barra rusa	<input type="checkbox"/> Adiestramiento en libertad	<input type="checkbox"/> Boliche o bilboquete
<input type="checkbox"/> Báscula	<input type="checkbox"/> Alta escuela	<input type="checkbox"/> Cajas de cigarros
<input type="checkbox"/> Contorsionismo	<input type="checkbox"/> Volteo a caballo	<input type="checkbox"/> Bolas
<input type="checkbox"/> Juegos icaros	<input type="checkbox"/> DOMA	<input type="checkbox"/> Sombreros
<input type="checkbox"/> Mástil chino	<input type="checkbox"/> Animales domésticos	<input type="checkbox"/> Diábolo
<input type="checkbox"/> Patines de ruedas	<input type="checkbox"/> Animales exóticos	<input type="checkbox"/> Hoola hoop
<input type="checkbox"/> Portor acrobático	<input type="checkbox"/> Fieras	<input type="checkbox"/> Contact
<input type="checkbox"/> Salto acrobático	<input type="checkbox"/> EQUILIBRISMO	<input type="checkbox"/> Malabarismo de fuerza
<input type="checkbox"/> Estructura metálica	<input type="checkbox"/> Bola	<input type="checkbox"/> Mazas
<input type="checkbox"/> Trampolín	<input type="checkbox"/> Zancos	<input type="checkbox"/> Antorchas
<input type="checkbox"/> ACROBACIA AÉREA	<input type="checkbox"/> Escalera	<input type="checkbox"/> MAGIA
<input type="checkbox"/> Anillas	<input type="checkbox"/> Mástil oscilante	<input type="checkbox"/> Grandes ilusiones
<input type="checkbox"/> Barras aéreas	<input type="checkbox"/> Monociclo	<input type="checkbox"/> Manipulación
<input type="checkbox"/> Cuadrante aéreo	<input type="checkbox"/> Rulos	

²³⁷ Jacob, Pascal (2002) L'acrobatie. En *Le cirque: du théâtre aux arts de la piste*. Larousse, Bologne, 44-45.

<input type="checkbox"/> Aro <input type="checkbox"/> Cuerda <input type="checkbox"/> Cuerda volante <input type="checkbox"/> Cuerda elástica <input type="checkbox"/> Percha aérea <input type="checkbox"/> Cinchas <input type="checkbox"/> Telas <input type="checkbox"/> Trapecio <input type="checkbox"/> Trapecio de gran balance <input type="checkbox"/> Trapecio fijo <input type="checkbox"/> Trapecio volante <input type="checkbox"/> Trapecio de equilibrio o Washington	<input type="checkbox"/> Bicicleta acrobática <input type="checkbox"/> CABLE <input type="checkbox"/> Cable flojo <input type="checkbox"/> Cable tenso <input type="checkbox"/> Funambulismo	<input type="checkbox"/> Prestidigitación <input type="checkbox"/> NÚMEROS SENSACIONALES <input type="checkbox"/> Tragasables <input type="checkbox"/> Escupefuego <input type="checkbox"/> Látigo <input type="checkbox"/> Esfera infernal <input type="checkbox"/> Lanzador de cuchillos <input type="checkbox"/> Lazo <input type="checkbox"/> Rueda infernal <input type="checkbox"/> Proeza <input type="checkbox"/> TODA DISCIPLINA <input type="checkbox"/> OTRAS
--	---	--

2.4. Ámbitos alternativos

Como último apartado o grupo de actividades gimnásticas en la cultura física contemporánea, señalamos los ámbitos alternativos que se dirigen al cuidado del propio cuerpo, enlazando con concepciones básicas emergentes de los movimientos gimnásticos del XIX y principios del XX.

Estos ámbitos alternativos se refieren tanto a la pseudoterapia como a la recreación, finalidades que se encuentran en demanda creciente en la sociedad actual. Se cruzan dos imperativos antitéticos que conviven paradójicamente casi de forma simbiótica o complementaria. Por un lado, la búsqueda de bienestar

psicofísico que supuestamente proporcionan las gimnasias suaves y, por otro, la búsqueda de una imagen corporal que encaje en los márgenes establecidos, que supuestamente se consigue con la práctica gimnástica de la familia del aeróbic o del fitness.

En ambos casos se trata mayoritariamente de una oferta privada ligada a la gimnasia de mantenimiento o en todo caso, a la gimnasia de sala, con menor repercusión hasta ahora en el ámbito escolar.

2.4.1. Las gimnasias suaves y el movimiento corporeista

Desde la perspectiva teórica actual, Dominique Picard²³⁸ adopta el término de *movimiento corporalista* propuesto por Maissonneuve²³⁹, para referirse a los discursos y prácticas que critican la alienación corporal y desean liberar al cuerpo de las presiones de los códigos culturales y de las inhibiciones sociales. En el citado marco de las ciencias humanas, no sólo se incluyen las referencias psicológicas sino también las filosóficas y sociológicas.

Maissonneuve agrupa este tipo de prácticas corporales de alguna forma reivindicativas, en la denominación de grupos de encuentro. Las describe como actividades de atención al cuerpo, al que no consideran un instrumento cuyo dominio debe adquirirse en términos de rendimiento, sino como lugar y medio de descubrimiento, de goce, de reconocimiento de los demás a través de los sentidos²⁴⁰.

Perrin, por su parte, en un estudio de tipo sociológico sobre las nuevas prácticas sociales les atribuye un carácter marcadamente terapéutico. Establece una clasificación a partir de dicho criterio, distinguiendo entre prácticas "duras" como la bioenergética, el grito primal etc., prácticas "dulces" como el masaje, la relajación, la

²³⁸ Picard, Dominique (1986) *Del código al deseo. El cuerpo en la relación social*. Paidós, Buenos Aires.

²³⁹ Maissonneuve, J. Bruchon-Schweiter, M. (1984) *Modelos de cuerpo y psicología estética*. Paidós, Buenos Aires.

²⁴⁰ Maissonneuve, J. Bruchon-Schweiter, M., o.c., 30.

expresión corporal etc, prácticas culturales como el teatro y la danza y prácticas de enseñanza formal como la educación física. La autora explica el surgimiento de estas prácticas como resultado de la búsqueda de disolución de tensiones corporales, relacionales y sociales²⁴¹.

En relación directa con el movimiento corporeista, como una rama principal surgieron las denominadas *gimnasias suaves*, en el marco de una nueva relación con el cuerpo basada principalmente en la percepción. A este respecto, dentro de las nuevas terapias, Edmond Marc dedica un apartado a las gimnasias suaves, donde incluye sólo tres: el método Feldenkrais, la eutonía de Gerda Alexander y el método Mézières²⁴².

Estas gimnasias se apoyan en los paradigmas de contracultura, que en este caso se dirigen contra la gimnasia establecida. Una de las obras de mayor impacto fue la de Thérèse Bertherat titulada *El cuerpo tiene sus razones* y subtitulada *Antigimnasia*²⁴³.

“Desde hace algunos años, la vida social ha tomado una coloración más conflictiva. Las estructuras establecidas reciben críticas muy duras. Nos hemos vuelto “antitodo”. Nos insurgimos (sic) contra la psiquiatría, contra la medicina, contra la psicología, contra las instituciones de la cultura occidental, contra la educación tradicional. La gimnasia tradicional no se ha librado de esta corriente de oposición y, en su lugar, ha nacido una antigimnasia, a la que hemos bautizado con el nombre de gimnasia suave.(...) La gimnasia suave es el campo de elección de lo que podría llamarse el trabajo consciente sobre sí mismo. Su característica esencial con respecto a la gimnasia tradicional, que valora la técnica y la musculatura, consiste que destierra el esfuerzo, reemplazándolo por un trabajo

²⁴¹ Perrin, Elianne. (1985) *Cultes du corps*. Pierre-Marcel Favre, París.

²⁴² Marc, Edmond (1993) Las gimnasias suaves. En *Guía práctica de las nuevas terapias*. Kairós, Barcelona, 46-50.

²⁴³ Bertherat, Thérèse; Berstein, Carol (1987) *El cuerpo tiene sus razones. Autocura y antigimnasia*. Paidós, Barcelona.

basado en la sensación y la relajación. La gimnasia suave, método que procura hacernos tomar conciencia de nuestros malos hábitos, implica la reconciliación del cuerpo y el espíritu ²⁴⁴

Entre las técnicas corporales o gimnasias que se engloban en este grupo Marie-José Houareau incluye alguna más: el estudio de la sensación de Moshe Feldenkrais, la eutonía de Gerda Alexander, el método de Francois Mézières, el de Louise Ehrend, el centro solar de Ellé Foster y las leyes orgánicas del movimiento de Muriel Jaër. La misma autora señala entre los antecedentes, las propuestas de Jacques Dalcroze, Rudolph Bode, Henrich Medau, expuestos en este estudio en apartados previos como protagonistas en el surgimiento de la Gimnasia moderna; asimismo se incluyen otras personalidades del ámbito escénico por su aportación a la técnica corporal del actor o el bailarín: Constantin Stanislavski, Jacques Copeau, Mary Wigman, Isadora Duncan y Marta Graham ²⁴⁵. Bajo nuestro punto de vista se podría encontrar una conexión quizás más directa entre las gimnasias suaves y las gimnasias neosuecas.

Por otra parte, como ocurrió con la gran mayoría de las prácticas corporeistas, en las gimnasias suaves se proclamó inicialmente el efecto terapéutico, mientras que la evolución ha derivado en la defensa de unos efectos más relacionados con el bienestar que proporcionan a la persona sana, sin necesidad de medida regeneradora de salud específica ²⁴⁶.

Así por ejemplo, la eutonía es un método para el desarrollo de la conciencia corporal, tanto superficial como profunda. El término y los principios técnicos fueron creados por Gerda Alexander a mediados de siglo, actualmente se considera una de las técnicas corporales más extendidas y aplicadas. El prefijo "eu" tiene su origen

²⁴⁴ Houareau, Marie-José (1986) *Guía práctica de las Gimnasias Suaves*. Martínez Roca, Barcelona, 10-11.

²⁴⁵ *Ibidem*, 28-34.

²⁴⁶ Miranda Viñuelas, Julián (1989) *Cultura y cultura corporal. Desarrollo y sentido cultural de la actividad física comercializada*. Tesis doctoral. Universidad de Barcelona, 310.

en la palabra griega que significa "bueno", la eutonía busca por tanto un buen tono, el tono adecuado:

*"Los ejercicios de eutonía liberan el tono muscular, permitiendo movimientos más económicos y a la vez más placenteros, y a largo plazo tienen también efectos positivos sobre la respiración, la circulación sanguínea, el metabolismo y el equilibrio del sistema nervioso"*²⁴⁷.

El primer instrumento de evaluación son las denominadas "posiciones de control", que constituyen un conjunto de diez posturas muy similares a algunas de las asanas o posturas yóguicas, estas posturas en Eutonía ayudan a saber si los músculos tienen una longitud suficiente. El proceso, el conjunto amplio y flexible de ejercicios, se centra en el desarrollo de una minuciosa observación interior. Se basa en temas de trabajo corporal como la exploración del tacto y del contacto, la percepción del espacio interior, del empuje a partir del análisis de la gravedad; utiliza el llamado estiramiento vital, el dibujo corporal, la búsqueda de la postura personal ideal, etc.

Por otra parte, son numerosas las prácticas orientales que desde principios de siglo se importan y extienden en nuestra sociedad contemporánea mezclándose también con estas tendencias gimnásticas. La concepción holística y energética del cuerpo y del ser humano en armonía con la naturaleza y el universo son los principios generadores e impulsores de las distintas técnicas corporales y del movimiento importadas. Al lado del contenido filosófico y de las aportaciones técnicas se valora lo exótico, las formas de movimiento de la cultura oriental como gestos diferentes en nuestra sociedad que permiten romper con los hábitos y la monotonía de un ritmo corporal cotidiano.

Se analizan e introducen las artes marciales, algunas danzas, algunas modalidades de masaje, y diversas técnicas pseudoterapéuticas entre las que destacamos el Yoga -indú-, el Taichi -chino- y el Aikido -japonés- como muestras significativas entre

²⁴⁷ Lidell, Lucy (1987) *El cuerpo sensual*. Integral, Barcelona, 12.

el amplio conjunto de un amplia cultura gestual por ser de las más extendidas.

El yoga es una técnica, entendida como vía filosófica práctica, elaborada fundamentalmente en el contexto indú con gran expansión en nuestra cultura. La complejidad y diversidad del Yoga es simplificada en Occidente, donde se aplican casi exclusivamente algunos de los principios y las técnicas del Yoga físico o Hatha Yoga. El Hatha-Yoga basándose en la concepción microcósmica del hombre, busca la armonización de los diferentes planos de la existencia humana con el macrocosmos universal a través del trabajo corporal²⁴⁸.

El Tai Chi, también conocido como gimnasia china, es un antiguo sistema basado en la filosofía taoista, se considera una mezcla de arte marcial y danza, una forma de meditación en movimiento. *"El tai chi, tan bello de realizar como de observar, desarrolla una fluida sucesión de movimientos, asombrosos por su elegancia y por su aparente sencillez y ausencia de esfuerzo. Estos movimientos coordinan el cuerpo, la respiración y la conciencia y se caracterizan por un continuo desplazamiento del peso y por un uso muy expresivo de los gestos. La exactitud de la postura, del movimiento y de los gestos es muy importante, porque en la precisión del movimiento se ve si estás haciendo tai chi con la conciencia y disposición adecuadas"*²⁴⁹. La lentitud que caracteriza los movimientos en tai chi permite y estimula la receptividad a las sensaciones que transmite el cuerpo, de la postura, el cambio de peso, el espacio, la respiración etc. Tradicionalmente el taichi consiste en "formas" -secuencias o frases gestuales más o menos largas- de movimientos, ligeramente diferentes según los maestros. Es quizás la única de las gimnasias suaves con marcado componente coreográfico.

²⁴⁸ Brozas, M^a Paz (1992) Las técnicas corporales del Hatha Yoga. *Perspectivas de la Actividad Física y el Deporte* nº 10, 9-12 (9).

²⁴⁹ Lidell, Lucy, o.c., 98.

2.4.2. El movimiento del fitness

En el marco del paradigma de la eterna juventud y de la belleza estándar, ligado a una nueva concepción de la salud se desarrolla el physical fitness o el fitness en general. Este término no tiene una traducción precisa al castellano y se ha introducido como anglicismo; el sentido del mismo se aproxima a idoneidad, ajuste o conveniencia o incluso se traduce como no enfermedad²⁵⁰. A este respecto, Edmundson describe un conjunto de características del estado de fitness como apariencia saludable, condiciones fisiológicas normales, vigor sexual, hábitos de sueño equilibrados, disposición al ocio, etc²⁵¹.

Aunque los gobiernos y autores asocian una multitud de prácticas físicas al fitness, la empresa privada, representada fundamentalmente por los gimnasios, se ocupa de establecer una asociación entre el fitness y determinadas actividades: aeróbic, body-building, gym body o gimnasia de mantenimiento, stretching, modern-jazz, gym-jazz, yoga, masajes, corrientes eléctricas, etc²⁵². Una de las prácticas más representativas de este movimiento es el aeróbic, que sufrirá en las últimas décadas, por un lado el desarrollo deportivo al ya que hemos aludido, pero además un desarrollo comercial ligado a este movimiento inicial. Más que el aeróbic de carácter masculino cuasi militar propuesto por Cooper en los años setenta, será la danza aeróbica, como forma de desarrollo femenino con la bailarina Jackie Sorensen y más tarde con Meyer Anderson, Jane Fonda, etc. lo que permitirá alcanzar la difusión internacional que aún perdura en las nuevas variantes musicales, didácticas o coreográficas del aeróbic de sala.

²⁵⁰ *Ibidem*, 316.

²⁵¹ Edmundson, Joseph (1962) *Physical fitness for men*. Arco Handybook, Londres, 7-12.

²⁵² Estas prácticas las extrae Julián Miranda Viñuelas de la revista *Pleine Forme* durante el año 1986. Véase Miranda Viñuelas, Julián, o.c. 319.

Una variante de desarrollo peculiar ha sido el gym-jazz o gimnasia jazz, derivada de la danza-jazz. Esta, es una forma de danza escénica basada en ritmos afrocubanos, promovida inicialmente por Katherine Dunham y Jack Cole y llevada por escenarios americanos pero también europeos, sobre todo, entre 1940 y 1960²⁵³. Por su parte, la gimnasia jazz, fue la adaptación educativa creada por Mónica Beckman, como fórmula mixta entre la danza-jazz americana y la gimnasia neosueca²⁵⁴. En España fue Carmen Soler, alumna de Mónica Beckman quien propició la difusión de esta gimnasia con fondo musical²⁵⁵.

Como evolución del *fitness*, asociado a la optimización de las capacidades fisiológicas y a la búsqueda de una imagen atlética y a la idealización de una masa muscular libre de grasas, surge el término de *wellness*, más ligado a la sensación y obtención del bienestar y a un concepto más amplio de salud²⁵⁶. Se podría decir que se produce un acercamiento entre las gimnasias suaves y sus concepciones corporeistas y las gimnasias aeróbicas y sus concepciones fisiologistas. Esta mezcla de tendencias se refleja en las ofertas actuales de los gimnasios y en otros ámbitos de aplicación como el acuático donde se clasifican los métodos de *gimnasia acuática* en los siguientes: cardio-aquagym, aquabuiding, aquastreching, circuitos acuáticos, gym swin, aquafic, aquaerobic, aquastep y hip-hop, watsu o water shiatsu, agua salud, eutonía en el agua, waterboxing, dance in water, etc²⁵⁷.

²⁵³ Cohan, Robert (1989) *El taller de danza*. Plaza & Janés, Barcelona, 154.

²⁵⁴ Miranda Viñuelas, Julián, o.c. 324.

²⁵⁵ Así, en 1989 fue invitada por el INEF de León a impartir un curso monográfico en el que participamos un grupo numeroso de profesores y alumnos.

²⁵⁶ Colado, Juan Carlos (2002) Contextualización, definición y características de la gimnasia acuática. *Apunts Educación Física y Deportes* nº 70, 64-76.

²⁵⁷ *Ibidem*, 72.

3. Las actividades gimnásticas en el contexto escolar.

En este apartado, tomamos como punto de partida la revisión de la escolarización de las disciplinas en la historia, donde acrobacia y gimnasia se sitúan en lugares muy distantes y de reciente aproximación. Un apartado específico se dedica al análisis de las disciplinas como partes integrantes de los diseños educativos españoles, desde las primeras leyes reguladoras en materia escolar hasta los últimos decretos. En la legislación vigente se revisa cada una de las etapas de nuestro sistema educativo desde el punto de vista de la inclusión de la gimnasia y/o la acrobacia.

Por otra parte, junto al análisis del marco legislativo que permite la enseñanza pública de las actividades gimnásticas y acrobáticas en edad escolar, se introduce una aproximación a los distintos modelos pedagógicos vigentes en cuanto al conjunto o las partes que conforman tales actividades, es decir; las distintas opciones didácticas que conviven desde el punto de vista de la selección de las habilidades gimnásticas y acrobáticas, opciones que han ido surgiendo en íntima relación con los procesos de desarrollo deportivo de las modalidades específicas en combinación con la evolución metodológica de la propia educación física como asignatura o área curricular.

Finalmente, junto a la revisión del currículo oficial y obligatorio, creemos oportuno señalar otros contextos de intervención

cercanos, de mayor especificidad, que son las escuelas deportivas municipales de gimnasia y las escuelas recreativas de circo de reciente creación como opciones para una formación extraescolar complementaria.

3.1. La gimnasia en los diseños educativos oficiales españoles

En este apartado se aborda de forma específica la presencia de la gimnasia, y también de la acrobacia, en las propuestas oficiales de la legislación española. A partir de las primeras propuestas de ley, que apenas conseguían ponerse en práctica antes de ser derrocadas, se recorre de forma genérica el panorama curricular de la gimnasia, particulamente a través de las fuentes escritas, como las cartillas de educación física, en tanto documentos directamente transmisores de las directrices oficiales, documentos a pesar de su difusión de difícil aplicación. Un espacio propio le damos al análisis de la segunda mitad del siglo XX, desde la aprobación de la ley Elola Easo, por propiciar la creación de centros de formación superior que cambiarían el status de la educación física, en un momento en el que la gimnasia ya no es ni mucho menos el único contenido que la conforma. Finalmente, el último epígrafe se dedica a la revisión de la legislación vigente, como marco para la justificación de la definición de los diseños didácticos que, en lo que concierne a las actividades gimnásticas y acrobáticas, se conciben para el ámbito escolar.

3.1.1. Las primeras propuestas de ley con contenido gimnástico

Tras los intentos fallidos de Francisco Amorós -Instituto Pestalozziano (1807-1809) y Manuel Becerra -ley de Educación Física de 1883 y Escuela Central de Gimnástica de 1883 a 1892- de constituir centros públicos para la formación del profesorado de Educación física, se puede considerar a la Escuela Central Militar de

Toledo la primera referencia de la elaboración curricular oficial de la gimnasia²⁵⁸.

No obstante ya en el Plan Pidal de 1847 se introdujo la *Gimnástica* en el conjunto de trece asignaturas que integraban el programa de enseñanza secundaria (R.D. de 8 de julio). Esta normativa no llegó a aplicarse y no surgió otra similar hasta 1873 donde aparece la denominada *Gimnástica higiénica*, con carácter voluntario, disposición que tampoco perdura. En los noventa se vuelve a proponer la obligatoriedad y a partir de 1900 el carácter obligatorio u optativo irá alternando en función de los gobiernos liberales y conservadores²⁵⁹.

Ligada a la citada Escuela Militar de Toledo, una de las primeras publicaciones de referencia para el análisis curricular fue la de Rodrigo Suárez Alvarez, profesor de dicha escuela, titulada *Gimnasia Educativa Sueca* publicada en 1925; como su título indica basada en los métodos suecos de los que incluye transcripciones literales. La lección de Gimnasia, se describe en torno a la estructura de la misma; en función de las edades y modificando los ejercicios que constituyen el amplio desarrollo en tablas de la obra²⁶⁰.

De la misma época (1924) y de la misma Escuela de Toledo es la *Cartilla Gimnástica Infantil*, donde entre los contenidos, junto a la *Gimnasia Educativa* (ya se suprime el apellido de *sueca*), pervive la *Gimnasia de Aplicación*, además de *Juegos y Deportes* y *Prácticas de Educación física infantil*²⁶¹.

²⁵⁸ Zapico García, Jose M. (1997) Historia del diseño curricular español en la Educación Física escolar. En García Blanco, Saúl -comp- *IV Simposium Historia de la Educación Física*. Universidad de Salamanca, Salamanca, 117-162.

²⁵⁹ Flecha, Consuelo (1992) El carácter médico-higiénico de la gimnástica en el siglo XIX. En Monès, Jordi; Solà, Pere -comps- *Education, Physical Activities and Sport in a historical perspective*. XIV ISCHE Conference, Barcelona, 268-273 (Nota 1).

²⁶⁰ Zapico García, Jose M., o.c. 135.

²⁶¹ *Ibidem*, 136.

En Plena Guerra Civil (1936) se publica un Libro Guía del Maestro²⁶², con un capítulo dedicado a “La Educación Física en la escuela”; en él distingue cuatro temas: *Juegos recreativos, Juegos pedagógicos, Gimnasia Educativa e Iniciación a determinados juegos deportivos*. La *Gimnasia Educativa* no se considera un contenido más sino la base de los demás contenidos.

Tras la guerra aparecieron las obras de Francisco J.F. Trapiella, militar y profesor de la Escuela Central de Toledo que publicó el *Curso práctico de Gimnasia Educativa* (1941) y *Técnica de la Gimnasia Educativa* (1942) junto a otras menos conocidas²⁶³. El término de Gimnasia Educativa sustituyó al de Gimnasia Higiénica y se entiende, en términos de Trapiella como *un medio de Educación Física que emplea como agente el movimiento muscular activo con objeto de desarrollar, perfeccionar y corregir íntegramente y de manera armónica todas las partes del organismo, según su importancia funcional relativa, teniendo como características, ser racional, metódica y progresiva*²⁶⁴.

En esta línea y quizás con mayor repercusión se publicó la *Gimnasia Educativa* de Luis Agosti, paradigma de las tablas gimnásticas y de la dominación curricular de la gimnasia sueca²⁶⁵.

3.1.2. La gimnasia en las Cartillas escolares

Uno de los documentos más extendidos entre los maestros y maestras fue la Cartilla escolar de educación física de 1945 editada

²⁶² AAVV (1936) *Libro-Guía del Maestro*. Espasa Calpe. Madrid.

²⁶³ Lecciones de gimnasia educativa, Ciencia y arte de la Educación Física, Figuras de Gimnasia Educativa, etc. Citadas por Zapico García, Jose M., o.c.139.

²⁶⁴ *Ibidem* 140.

²⁶⁵ Agosti, Luis (1974) *Gimnasia Educativa*. Gymnos, Madrid. Sobre la labor de Agosti en relación con la Sección Femenina véase Zagalaz, M^a Luisa (2001) La educación física femenina durante el franquismo. La sección femenina. *Apunts Educación Física y Deportes* nº 65, 6-16.

por el Frente de Juventudes²⁶⁶.

En esta, como medios de la Educación física aparecen cinco tipos de actividades entre las que se encuentra la gimnasia:

- Juegos infantiles.
- Gimnasia (educativa, recreativa, y escolar-correctiva).
- Ejercicios variados (aplicación rítmica, etc.).
- Ejercicios utilitarios (excursiones, cantos, etc.).
- Deportes (fases predeportivas)²⁶⁷.

Desde un punto de vista metodológico respecto a la estructura de las clases de educación física se distingue la *lección de gimnasia (diaria, completa, dosificada, eficaz, progresiva, alternante en la localización, atrayente, etc. teniendo siempre forma educativa)*, la sesión de juegos y deportes y la ejecución de ejercicios variados²⁶⁸.

Asimismo respecto a las instalaciones y materiales se distingue entre tres tipos:

- Material de primaria (espalderas, bancos, escalas, plinto, cuadro sueco, potro, escaleras, barras y balones medicinales).
- Material de juegos (pelotas, balones, aros, bordones, raquetas, combas, volantes, paletas, etc.).

²⁶⁶ Delegación nacional del Frente de Juventudes (1945) *Cartilla escolar de educación física*. Ediciones Frente de Juventudes, Madrid. Esta cartilla, tuve el privilegio de encontrarla entre los manuales didácticos de mi abuela Dña Manuela Micaela Peláez Rodríguez (1898-1962), maestra interina en las provincias de Salamanca y Cáceres entre 1920 y 1955.

²⁶⁷ Delegación nacional del Frente de Juventudes (1945) *Cartilla escolar de educación física*. Ediciones Frente de Juventudes, Madrid, 46. Aunque en el texto no aparece referencia alguna, según el doctor Jose María Zapico, los autores de la misma fueron Adolfo Martín Pastor y Fausto Higuelmo. Véase Zapico García, Jose M., o.c. 117-162.

²⁶⁸ Delegación nacional del Frente de Juventudes, o.c. 49.

- Material de aplicación (cuerdas, pesos, trepas, mallas, fosos, sacos, granadas de madera, obstáculos diversos, etc.)²⁶⁹.

De gran interés nos parece la distinción entre gimnasia educativa y gimnasia deportiva en relación con la función de los aparatos y de sus técnicas específicas en cada una de ellas:

*"La Gimnasia Educativa emplea muy pocos aparatos (espalderas, barra, banco, cuadro sueco, etc.) y estos son siempre un medio y no son un fin, diferenciándose de la Gimnasia Deportiva, cuya finalidad es el superamiento del trabajo y dominio sobre el aparato (barra fija, paralelas, etc.)."*²⁷⁰

Un grupo de contenidos a los que se presta atención particular es el de los ejercicios rítmicos, que en el caso de los chicos se orienta a la preparación premilitar. Por su parte, en los ejercicios rítmicos femeninos se distingue la gimnasia, la danza y el baile, pero sólo justifica curricularmente a la primera. A la *gimnasia rítmica* se le atribuye una función educativa imprescindible para la mujer, por lo que han de plantearse progresiones para que los ejercicios los puedan hacer todas las alumnas. Sin embargo, para la danza *-la transformación de sensaciones en movimientos corporales-* y el baile *-expresión recreativa de motivos populares-* considera que se necesitan cualidades que no todas las alumnas poseen²⁷¹.

Se cae en contradicción respecto a los contenidos, pues en el desarrollo de los niveles de la gimnasia rítmica escolar vuelven a aparecer bailes y danzas:

"Para las pequeñas, la iniciación gimnástica con acompañamiento musical sencillo al acuse del sonido, al control de la percepción del mismo y a la ejecución rítmica, atendiendo al sentido métrico. Los ejercicios acompasados, cantados y con música pueden ser orientados en estas primeras edades para una educación coreográfica y al principio de adaptación colectiva en el ritmo, por

²⁶⁹ *Ibíd*em, 52.

²⁷⁰ *Ibíd*em, 58.

²⁷¹ *Ibíd*em, 67.

medio de actitudes y movimientos simples y sincronizados

En las chicas medianas (...)

Y para las mayores, atenderemos a la extensión y al estudio del ritmo regulado, con una orientación a la educación estética y artística dentro de aspiraciones de crear cualidades físicas femeninas. Llegaremos a la armonía plástica, a la conciencia del ritmo, (contracciones y relajaciones musculares), a la relación y proporción de fuerza, espacio y tiempo y a la belleza fenotípica y somatoscópica (sobre todo a la forma externa corporal y a la actitud postural), por medio de interpretaciones (principalmente imitativas) en las clases, y manifestaciones en las fiestas, con actuaciones gimnásticas, repertorio de bailes y creaciones de danzas."²⁷²

Otro documento de referencia en la evolución curricular de la gimnasia fue *EL libro azul*, editado por primera vez por la Sección Femenina en 1955 con el título *Educación física femenina*. Este texto se consideraba texto oficial para las escuelas de Magisterio. Como contenido primordial hay que destacar las tablas gimnásticas, imprescindibles en las oposiciones en las que aparecía un apartado dedicado a la Educación Física. Este contenido viene avalado por una justificación en torno a la escuela sueca identificada en la época con el término de Gimnasia Educativa. No obstante junto a la Gimnasia Educativa aparecen descritos otros contenidos (Juegos, Ritmo, Paseos y Excursiones y Bailes)²⁷³. Con el mismo formato apareció en 1959 el manual titulado *Oposiciones de Magisterio. Educación Física*, que, considerado el segundo libro azul, ofrece pocas variaciones respecto al anterior²⁷⁴.

De forma paralela, atendiendo al género masculino, se publicó en 1958 el *Manual escolar de Educación Física* de Rafael Chaves Fernández y el *Manual Juvenil de Educación Física* de Juan Andrés Toledo dirigidos a Maestros y Profesores. Aún se incluyen las

²⁷² *Ibidem*.

²⁷³ Zapico García, Jose M., o.c. 143.

²⁷⁴ *Ibidem*, 144.

Tablas gimnásticas (entre seis y diez tablas que se repetían hasta alcanzar la máxima perfección), sin embargo la Gimnasia Educativa se considera una parte más abriendo paso a otras posibilidades técnicas y didácticas: Juegos, Cantos, Paseos escolares, Ejercicios rítmicos de aplicación predeportiva y Ejercicios utilitarios y de aplicación. En este último grupo, de corte fundamentalmente militar, se incluyen elementos propios de la gimnasia natural heberiana²⁷⁵.

3.1.3. La ley de 1961 y otros cambios más recientes

En los sesenta, momento de grandes cambios legislativos en España con la aprobación de la Ley de Educación Física de 1961 (Elola Elaso), se produce una transformación de los centros de formación del profesorado y también una modificación de los contenidos de la Educación Física Escolar. Así, la gimnasia parece comenzar a quedarse en cierta medida relegada respecto al deporte. En 1965 apareció una orden del 14 de octubre en la que la Delegación Nacional de Juventud publica un Plan de enseñanzas que afecta a las Enseñanzas Medias. En el diseño curricular dirigido a las mismas, se contempla no sólo la *Gimnasia Educativa* entre otros sino que aparece, para el segundo nivel, la *Gimnasia deportiva especializada* junto a otras actividades deportivas. Por su parte, en lo que respecta a la educación física femenina, se actualiza con una nueva versión del Libro azul donde junto a las tablas de *gimnasia educativa* se incluyen la *gimnasia rítmica* y otros deportes (balonvolea, balonmano, natación y marchas)²⁷⁶.

Así, podríamos afirmar que en el currículum español, aunque con notorio retraso, se van reflejando las transformaciones progresivas de las actividades gimnásticas que acontecen desde un punto de vista internacional en el ámbito fundamentalmente deportivo.

Unos años más tarde, en *La Educación física en la escuela*, obra de Rafael Chaves, considerado autor oficial del Régimen,

²⁷⁵ *Ibidem*, 145.

²⁷⁶ *Ibidem*, 148.

respecto a los contenidos de Primaria, permanece la Gimnasia Educativa, pero se incluye también el término de Ejercicios gimnásticos-recreativos²⁷⁷. Este contenido se puede interpretar como la anticipación de una línea didáctica lúdica que se irá alejando progresivamente de las metodologías militaristas.

En esta línea de aperturismo didáctico se publica *Expresión Dinámica* para Primaria y una Guía que se adapta a las orientaciones ministeriales²⁷⁸. Asimismo, Mújica Jauregui publica *Dinámica* - conservando las tablas gimnásticas de enfoque natural austríaco- y Raou Mollet *Entrenamiento al aire libre*.

En la Ley General de Educación del 70 las referencias a las habilidades gimnásticas y acrobáticas en el seno de los contenidos de la asignatura Educación Física y Deportiva, se inspiran en la gimnasia deportiva femenina del momento, gracias a la formación de la Sección Femenina, pero no se plantean como deportes gimnásticos sino como habilidades con aparatos (manuales o barra de equilibrio), con música y como gimnasia aplicada a otros deportes. Sobra recordar que el término acrobacia no aparece en ningún momento:

1º Ejercicios colectivos y de compensación. Ejercitación física en general, cuidándose en especial el aspecto funcional, la coordinación y el sentido del ritmo y la velocidad de ejecución con ayuda de música o instrumento de percusión. Adquisición de destrezas. Ejercitación con utilización de aparatos manuales, dando entrada a la libre expresión y a la creatividad. Prácticas de juegos de competición. Práctica deportiva, con enseñanza de la técnica y táctica de los deportes básicos. Práctica de socorrismo y práctica al aire libre.

2º Seguir los ejercicios colectivos y de compensación de carácter general. Ejercitación física, cuidando la coordinación y el ritmo así como la creatividad y expresión, con ayuda de la música o

²⁷⁷ *Ibidem*, 150.

²⁷⁸ Hernández Vázquez-Cañizares (1971) *Expresión dinámica*. Bruño, Madrid.

instrumento de percusión, exigiendo una mayor corrección que en el curso anterior. Adquisición de destrezas. Práctica de equilibrios sobre la barra olímpica. Práctica de ejercicios con aparatos manuales. Práctica de ejercicios de aplicación deportiva. Práctica y perfeccionamiento en deportes básicos con adquisición de la técnica y táctica necesaria a los mismos. Competiciones deportivas, Práctica de socorrismo. Práctica al aire libre.

3º Continuar con los ejercicios colectivos y de compensación, así como con los de coordinación y ritmo, con autojuicio del propio movimiento y con ayuda de música o instrumento de percusión. Adquisición de destrezas. Ejercitación física en general, acentuando el desenvolvimiento del fondo fisiológico. Ejercicios de equilibrio sobre barra olímpica y ejercicios con aparatos manuales, con perfección de los cambios en el espacio y en el tiempo. Gimnasia aplicada a los deportes y práctica especializada en deportes básicos, con adquisición de la técnica y táctica conveniente. Prácticas de competición, de socorrismo deportivo y general. Práctica al aire libre, con carácter de especialización y perfeccionamiento²⁷⁹.

La Guía de 1974, elaborada con la participación de un grupo de profesores procedentes de los diversos organismos con responsabilidad en materia de educación física y deportes (Delegación Nacional de la Juventud, Sección Femenina y Delegación de Educación Física y Deportes), incluye como contenidos en primer lugar la *Gimnasia Natural* junto a una serie de temas de carácter predominantemente deportivo (*Atletismo escolar, Natación, Juegos predeportivos, Deportes reducidos, Actividades al aire libre y Competiciones predeportivas de carácter pedagógico*)²⁸⁰.

²⁷⁹ LGE, 70. Orden de 22 de marzo 1975 (BOE de 18 de abril) que desarrolla del Decreto de 23 de Enero que aprobaba el plan de estudios de Bachillerato.

²⁸⁰ Zapico García, Jose M., o.c. 156.

<i>Evolución curricular de la gimnasia en España antes de la LOGSE</i>	
<i>1847 Plan Pidal</i>	<i>Gimnástica.</i>
<i>1873 Ley Manuel Becerra</i>	<i>Gimnástica Higiénica.</i>
<i>1924 Cartilla Gimnástica Infantil</i> <i>1925 Gimnasia Educativa Sueca</i>	<i>Gimnástica-Gimnasia educativa.</i>
<i>1945 Cartilla escolar de Educación Física</i>	<i>Gimnasia educativa, recreativa, escolar y correctiva.</i>
<i>1955 Educación Física femenina.</i> <i>1958 Educación Física masculina.</i>	<i>Tablas gimnásticas.</i> <i>Gimnasia Natural de Hébert.</i>
<i>1961 Ley Elola Elaso</i>	<i>Gimnasia Educativa</i> <i>Gimnasia deportiva especializada</i> <i>Gimnasia rítmica</i>
<i>1970 Ley General de Educación</i>	<i>Habilidades con aparatos</i> <i>Gimnasia aplicada</i>
<i>1974</i>	<i>Gimnasia Natural (otros deportes)</i>

Con los Programas renovados de 1981, continúa la evolución terminológica y las gimnasias parecen desaparecer de los descriptores curriculares. Lo mismo ocurre en 1987 con los programas escolares de Educación Física dirigidos al Bachillerato Unificado Polivalente (BUP) donde se introduce el bloque de Expresión Corporal junto a los de Habilidades motrices y Acondicionamiento físico. Así, con tales modificaciones curriculares, se organizan los contenidos de manera bastante similar a la actual, en torno a varios bloques: *Acondicionamiento físico, Habilidades*

motrices y Expresión Corporal, sin referencias explícitas a la gimnasia o la acrobacia²⁸¹.

El siguiente cambio legislativo es el de los primeros Reales Decretos de desarrollo de la LOGSE.

LOGSE, 90-RD de Enseñanzas Mínimas 1007, 91 de 14 de junio (BOE del 26) para ESO y 1178,92 de 2 de octubre (BOE del 21) para el Bachillerato.

3.1.4. La gimnasia y acrobacia en el curriculum actual en cada etapa

En este apartado se revisa la legislación educativa vigente con el fin de analizar las posibilidades curriculares que se pueden plantear en torno a las directrices de los contenidos desde el punto de vista de la inclusión de las actividades gimnásticas y acrobáticas.

Para ello, se utilizan los Reales Decretos de desarrollo de la LOGSE aún vigentes para cada una de las etapas educativas desde el punto de vista del área de Educación Física así como de áreas afines.

Nos encontramos en un momento histórico quizás privilegiado para el curriculum escolar desde el punto de vista de la presencia de la gimnasia y también de la acrobacia; así como de la convivencia explícita entre ambas.

3.1.4.1. Educación Infantil

En la etapa de Educación Infantil, no existe área específica de Educación Física, sin embargo en cada una de las tres áreas en las que se estructuran las enseñanzas de esta etapa globalizadora, aparecen referencias a la experiencia y el conocimiento corporal. Estas referencias se podrían utilizar como punto de partida para un desarrollo de las habilidades motrices básicas a partir de las cuales surgirán habilidades de tipo gimnástico y/o acrobático.

²⁸¹ LGE, 70. Orden del 18 de septiembre 1987 que modifica parcialmente la anterior de 1975.

Especial interés tiene en este momento del desarrollo del niño la potenciación de su motricidad natural, que en ocasiones se inhibe o limita. La vivencia reciente del paso de la cuadrupedia al desplazamiento bípedo y la tendencia del niño a utilizar los apoyos manuales, la posición de cuclillas, etc. se pueden aprovechar para estimular experiencias placenteras de máxima exploración motriz y postural. Asimismo, es el momento del descubrimiento simultáneo de la existencia de los segmentos corporales y sus posibilidades de acción en las diferentes dimensiones del espacio. Las experiencias negativas, nada raras en torno a los aprendizajes de volteos en educación infantil, pueden ser motivo de posterior rechazo a la práctica de actividades gimnásticas.

En el área de identidad y autonomía personal, tanto en su introducción, como en la formulación de objetivos y contenidos, aparecen múltiples referencias al conocimiento y control del cuerpo, particularmente desde el punto de vista de la coordinación.

En el área sobre el medio físico y social se pueden destacar los enunciados sobre la participación en experiencias grupales, que podrían orientarse entre otros muchos aspectos desde el punto de vista de contacto corporal.

Por último, el área de comunicación y representación nos sitúa en la perspectiva de la expresión corporal no sólo desde el punto de vista de la vivencia sino desde los referentes culturales en relación con las demás formas de expresión. Desde una perspectiva técnica de la motricidad, en relación con futuras habilidades gimnásticas se encuentran indicativos sobre las actividades de manipulación. Las actividades manipulatorias en el niño aparecen precozmente y no cesan de perfeccionarse y complejizarse a medida que se desarrolla²⁸².

²⁸² Lamouroux, N.; Pesquie, S.; Sorin, S.; Sorin, J. (1991) *La gymnastique avec engins a l'école élémentaire*. Revue EPS, París, 10.

3.1.4.2. Educación Primaria.

En la etapa de Primaria, donde ya aparece el área de Educación Física, se podría justificar la enseñanza de las actividades gimnásticas y acrobáticas desde una visión general, en relación con los objetivos de etapa, lo que justificaría además planteamientos interdisciplinarios²⁸³.

Si los espacios de comunicación entre el especialista de educación física y compañeros de otras áreas son suficientemente amplios, se puede potenciar que, desde una óptica interdisciplinar, los alumnos aprovechen al máximo las experiencias motrices. Aunque la globalidad y la interdisciplinariedad aparecen con principios pedagógicos especialmente reconocidos en la etapa de Primaria, en la práctica no resulta tan sencillo, particularmente en el caso de las áreas con especialista. No obstante, hemos podido seguir de cerca algunas experiencias en las que la acrobacia se introdujo en otras áreas afines como música y plástica²⁸⁴. Este tratamiento desde distintas áreas resulta especialmente eficaz para combatir las críticas espontáneas y reflejas que sufre la acrobacia cuando se plantea únicamente en educación física, un área especialmente sensible al cuestionamiento desde todos los frentes de la comunidad escolar. A este respecto, como fórmula de interdisciplinariedad en la revista EPS 1 se están introduciendo propuestas en otros idiomas -inglés, alemán...-²⁸⁵.

Se podrían seleccionar además objetivos de áreas como Lengua y Literatura (verbalizaciones, documentos escritos, lecturas, etc.) Matemáticas (experimentación espacial, identificación geométrica, etc.), Música (fondo sonoro, adaptación rítmica, etc.)

²⁸³ Díez, Vicente; Brozas, M^a Paz (2001) Acrodanza: experiencia interdisciplinar en Educación Primaria. En Balibrea, E.; Martínez, M.C.; Pardo, A. -comps- (2001) *Las actividades gimnásticas y acrobáticas a las puertas del siglo XXI*. Universidad de Valencia, Valencia, 23-33 (27 y ss).

²⁸⁴ Díez, Vicente; Brozas, M^a Paz, 1997 y 2001, o.c.

²⁸⁵ Véase EPS 1 nº 80.

Plástica (la acrobacia en el arte, representaciones gráficas de proyectos o vivencias acrobáticas, etc.) e incluso Conocimiento del Medio (la acrobacia en las distintas culturas, el circo, etc.) desde los que justificar las actividades.

Por otra parte, la acrobacia grupal parece una actividad idónea para abordar contenidos transversales como la Educación para la Paz, o, en general, la relación con contenidos actitudinales de cooperación o atención a la diversidad.

Por otro lado, dentro del área de Educación Física los contenidos gimnástico-acrobáticos se pueden asociar a cada uno de los objetivos del área en la legislación vigente (Real Decreto 1344/1991).

En cuanto al análisis de los bloques de contenidos, es posible ubicar la enseñanza de las actividades gimnásticas y acrobáticas respecto a uno de ellos (uno de los tres primeros quizás) pero cabe, sobre todo, un tratamiento intradisciplinar, pues no aparecen referencias explícitas a la acrobacia en ninguno y todos ofrecen aspectos relacionables. Bajo nuestro punto de vista, particular interés tienen en esta etapa los aspectos perceptivo y expresivo. Por un lado el énfasis en la postura nos va a permitir la adquisición de una conciencia y una colocación que servirá como base para una práctica más compleja en etapas posteriores; por otro, este desarrollo postural quedaría desprovisto de sentido sin la atención a su potencial simbólico y afectivo.

- a-** El cuerpo: imagen y percepción.
- b-** El cuerpo: habilidades y destrezas.
- c-** El cuerpo: expresión y comunicación.
- d-** Salud corporal.
- e-** Juegos.

Curiosamente es en la descripción de los criterios de evaluación donde se incluyen referencias a aspectos muy específicos de las habilidades gimnásticas y acrobáticas:

Saltar coordinadamente batiendo con una o ambas piernas en función de las características de la acción que se va a realizar.

Con énfasis en aspectos cualitativos (nº 3).

Utilizar en la actividad corporal la habilidad de girar sobre el eje longitudinal y transversal para aumentar la competencia motriz (nº 5). En la evaluación no ha de buscarse un ajuste igual a un modelo, sino el uso que se hace de los giros para lograr mejores respuestas motrices, evitando en todo momento el riesgo.

Al hilo de estos descriptores yo destacaría dos indicadores que podrían servir de ejes en la selección de criterios y técnicas de evaluación y que a su vez condicionarían los métodos didácticos:

- La necesidad de minimizar el valor de la dificultad y de valorar en su lugar otros logros como la capacidad de ayuda en la ejecución de los compañeros.

- Permitir la búsqueda y el desarrollo de las respuestas propias de cada individuo y cada grupo.

3.1.4.3. Las actividades gimnásticas y acrobáticas en los diseños curriculares de Educación Secundaria

En lo que respecta a la etapa de Educación Secundaria Obligatoria se ha producido un cambio significativo en los contenidos de las últimas modificaciones aprobadas (Real Decreto 3473/2000 de 29 de diciembre por el que se modifica el Real Decreto 1007/1991 de 14 de junio, véase BOE de 16 de enero) respecto a las actividades gimnásticas y particularmente acrobáticas.

Entre los objetivos del área, hemos seleccionado algunos de ellos por su posible relación con la autonomía, control y capacidad coreográfica que creemos que debe caracterizar a la práctica gimnástica y acrobática en esta etapa.

3. Valorar el estado de sus capacidades físicas y habilidades específicas y planificar actividades que le permitan satisfacer sus necesidades.

4. Realizar tareas dirigidas a la mejora de la condición física y las condiciones de salud y calidad de vida, haciendo un tratamiento discriminado de cada capacidad.

5. Incrementar sus posibilidades de rendimiento motor mediante el acondicionamiento y mejora de las capacidades físicas y el perfeccionamiento de sus funciones de ajuste, dominio y control corporal.

9. Realizar actividades deportivas y recreativas con un nivel de autonomía aceptable en su ejecución.

11. Valorar, diseñar y practicar actividades rítmicas con una base musical como medio de comunicación y expresión creativa.

Objetivos del área de educación física para la ESO.

En cuanto a los contenidos, he querido recoger en un cuadro los items de mayor especificidad o aplicación gimnástico-acrobática de cada uno de los bloques. En el Bloque de Condición Física y salud, habría que atender a los aspectos relacionados con la colocación postural y con la aplicación de las ayudas, no sólo en el último curso sino desde el primero, de hecho lo hemos señalado como uno de los contenidos primordiales en la etapa de Primaria. En el bloque de Habilidades específicas aparece, en primero, una referencia a las Habilidades gimnásticas globales, donde se incluyen también las trepas (habilidad específica en acrobacia grupal) y, en segundo, a la Ejecución de distintas combinaciones de habilidades gimnásticas y acrobáticas. A la presencia del término acrobacia en el currículo le atribuimos un gran valor, después de un largo periodo histórico de rechazo. En tercero y cuarto, sin embargo no aparecen referencias explícitas ni a la gimnasia ni a la acrobacia. Por último, en el bloque de Ritmo y expresión, aparecen múltiples oportunidades para incluir habilidades gimnásticas y acrobáticas en todos los cursos

en relación con varios aspectos: el uso de la música, la composición coreográfica, la desinhibición y la creación colectiva.

<i>ESO. Real Decreto 3473/2000 de 29 de diciembre (BOE 16 de enero)</i>			
<i>Primero</i>	<i>Segundo</i>	<i>Tercero</i>	<i>Cuarto</i>
I. Condición física y salud.	I. Condición física y salud.	I. Condición física y salud.	I. Condición física y salud. - Toma de conciencia de la importancia de evitar actitudes posturales inadecuadas (7).
II. Habilidades específicas. <i>1. Juegos y deportes. Cualidades motrices personales.</i> <u>- El movimiento coordinado: Equilibrio y agilidad.</u> <u>- Habilidades gimnásticas globales: Saltos, equilibrios, trepas, etc.</u> <i>2. En el medio natural.</i>	II. Habilidades específicas. <i>1. Juegos y deportes. Cualidades motrices personales.</i> <u>- Ejecución de distintas combinaciones de habilidades gimnásticas y acrobáticas.</u> <i>2. En el medio natural.</i>	II. Habilidades específicas. <i>1. Habilidades deportivas.</i> <i>2. En el medio natural.</i>	II. Habilidades específicas. <i>1. Habilidades deportivas.</i> - Práctica de actividades deportivas individuales y colectivas de ocio y recreación. <i>2. En el medio natural.</i>

<p>III. Ritmo y expresión.</p> <p>1. Práctica de actividades expresivas encaminadas a conseguir la cohesión del grupo.</p> <p>2. Experimentación de actividades tendentes a romper los bloqueos e inhibiciones personales.</p> <p>5. Disposición favorable a la desinhibición.</p>	<p>III. Ritmo y expresión.</p> <p>1. Experimentación de actividades encaminadas al dominio, al control corporal y ala comunicación con los demás: Los gestos y las posturas.</p> <p>2. Combinación de movimientos de distintos segmentos corporales con desplazamientos siguiendo una secuencia rítmica.</p> <p>4. Aceptación de las diferencias individuales y respeto ante la ejecución de los demás.</p>	<p>III. Ritmo y expresión.</p> <p>1. Práctica dirigida a la toma de conciencia de los distintos espacios utilizados en expresión corporal: Espacio interior, espacio físico, espacio parcial o propio y espacio social.</p> <p>2. Realización de movimientos combinando las variables de espacio, tiempo e intensidad.</p> <p>3. Práctica de movimientos globales y segmentarios con una base rítmica.</p>	<p>III. Ritmo y expresión.</p> <p>1. Práctica de actividades rítmicas con una base musical.</p> <p>2. Directrices a seguir para la elaboración de diseños coreográficos.</p> <p>3. Creación de una composición coreográfica colectiva con apoyo de una estructura musical incluyendo los diferentes elementos: Espacio, tiempo e intensidad.</p> <p>5. Participación y aportación al trabajo en grupos.</p>
--	---	--	---

Espacios para acrobacia en las Enseñanzas Mínimas en la ESO.

3.1.4.4. Bachillerato.

En esta última etapa, se analiza el tratamiento de las actividades gimnásticas y acrobáticas en los diseños curriculares de Bachillerato según el Real Decreto 3474/2000 de 29 de diciembre (BOE de 16 de enero de 2001).

En esta última etapa de Educación Secundaria, en lo que respecta al primer curso, en el que aún aparece el área de Educación

Física, las posibilidades de aplicar y desarrollar los conocimientos y experiencias en habilidades gimnásticas y acrobáticas aprendidas en etapas anteriores, parece tener cabida, casi con exclusividad en el bloque de Ritmo y expresión. En esta etapa se podrían introducir unidades didácticas de actividades acrobáticas definidas y de gran aceptación entre la cultura juvenil actual como el break dance, la capoeira, el rock acrobático, etc.

A este respecto, son varios los estudios que analizan los deportes gimnásticos desde la perspectiva artística con énfasis en la pretensión identificativa con el arte. Tal como justifica Aurora Martínez Vidal las modalidades gimnásticas, junto con otros deportes que requieren para su práctica creatividad configurativa, expresión y formas estéticas, se aproximan a las actividades artísticas. Desde esta perspectiva estos deportes con presencia determinante de principios artísticos, constituyen un contenido adecuado para la educación artística ya que permiten a sus participantes desarrollar los roles propios de la actividad artística: creador-compositor, actor-intérprete, observador-espectador y crítico-evaluador²⁸⁶.

De los objetivos del área en esta etapa destacamos el número siete:

7. Diseñar y practicar, en pequeños grupos, coreografías con una base musical como medio de comunicación y expresión creativa.

En lo que respecta a los contenidos, los recogemos en un cuadro didáctico, con el fin de exponer con claridad las referencias a habilidades o actividades gimnásticas o acrobáticas que se podrían desprender o interpretar en cada uno de los bloques de contenidos tal y como vienen definidos por ley. En este cuadro se muestra la ausencia de directrices específicas respecto a las actividades que nos ocupan; no obstante el planteamiento de estas es posible teniendo en cuenta la amplitud y generalidad de los descriptores.

²⁸⁶ Martínez, Aurora (1999) Aproximación al deporte a través de los principios artísticos: creatividad, expresión y estética. *Apunts Educación Física y Deportes* nº 58, 91.

<i>Bachillerato. Real Decreto 3474/2000 de 29 de diciembre (BOE 16 de enero)</i>		
<i>I. Condición Física y Salud</i>	<i>II. Habilidades deportivas</i>	<i>III. Ritmo y expresión</i>
<p>Prácticas de sistemas y ejercicios para el desarrollo de las capacidades físicas.</p> <p>5. Elaboración y puesta en práctica, de manera autónoma de un programa personal (...)</p> <p>7. Aceptación de la responsabilidad en el mantenimiento y mejora de la condición física.</p>	<p>1. Perfeccionamiento de los fundamentos técnicos y principios tácticos (...).</p> <p>2. Aprendizaje de las técnicas básicas y conocimiento de las reglas de juego de un deporte recreativo colectivo. (¿Acrosport?)</p>	<p>5. Realización de actividades físicas, utilizando la música como fondo y/o apoyo rítmico.</p> <p>6. Elaboración y representación de una composición individual o colectiva.</p> <p>7. Reconocimiento del valor expresivo y comunicativo de las actividades practicadas.</p>

Espacios para la gimnasia y la acrobacia en Bachillerato.

Sobre los criterios de evaluación particular atención se podría prestar a los números tres y cinco, por la referencia a la aplicación recreativa extralectiva y a la capacidad de composición, respectivamente.

ETAPAS	CONTENIDOS
Infantil	Identidad y autonomía 1. El cuerpo y la propia imagen. 2. Juego y movimiento. Comunicación y representación. Expresión Corporal (control y posibilidades del cuerpo)
Primaria (Educación Física)	El cuerpo: imagen y percepción. El cuerpo: habilidades y destrezas. El cuerpo: expresión y comunicación. Salud corporal. Juegos
Secundaria Obligatoria (Educación Física)	Condición Física y salud Habilidades específicas (Juegos y deportes. Cualidades motrices): 1º. (2) Habilidades gimnásticas globales: saltos, equilibrios, trepas, etc. 2º (1) Ejecución de distintas combinaciones de habilidades gimnásticas y acrobáticas. Ritmo y expresión. 4º (Coreografías)
Bachillerato (Educación Física)	Condición física y salud. Habilidades deportivas (colectivas). Ritmo y expresión (5) Realización de actividades físicas, utilizando la música como fondo y/o apoyo rítmico.

Acrobacia y Gimnasia en el Sistema Educativo Actual.

Desde una perspectiva general, los diseños curriculares oficiales, ofrecen espacios suficientes para la introducción de las actividades gimnásticas y acrobáticas, aunque de un modo muy genérico y sin apenas directrices específicas. Únicamente la etapa de Secundaria recoge explícitamente los contenidos gimnásticos y acrobáticos, es precisamente hoy la etapa de mayor margen legal de intervención docente para el colectivo de licenciados en Ciencias de la Actividad Física y del Deporte.

3.2. Modelos de intervención pedagógica en actividades gimnásticas

Actualmente nos encontramos en un momento de reflexión y redefinición de las actividades gimnásticas desde el punto de vista de su aplicación escolar. Este momento de análisis coincide en nuestro contexto con los planes de estudio universitarios recientemente modificados y con el proceso de implantación de los mismos; no podemos perder de vista las posibles reformas que se avecinan en el marco europeo. De la definición de las materias relacionadas con las actividades gimnásticas depende en gran medida la orientación que los futuros profesionales de la actividad física, en tanto que profesores de educación física, monitores, entrenadores o gestores, quieran dar a las mismas.

En el ámbito de las actividades gimnásticas, respecto a otros contenidos deportivos, el referente deportivo no se ha introducido tan nítidamente en nuestro contexto escolar. Las actividades gimnásticas tuvieron, sobre todo, la herencia pedagógica de la formación militar. Mientras en Francia, fuente constante de inspiración gimnástica para España ya desde el siglo XIX, actualmente surgen propuestas alternativas a la enseñanza de la gimnasia deportiva -artística-, en España se llega a estas últimas propuestas u otras similares sin pasar por el mismo recorrido didáctico/deportivo.

La acelerada renovación de las enseñanzas de las actividades gimnásticas y acrobáticas en los últimos años permite hoy la convivencia de distintos modelos teórico/prácticos que, en un

esfuerzo de racionalidad y esquematización, trataremos de aglutinar en distintos bloques. Ante la propuesta oficial de habilidades gimnásticas y acrobáticas surgen distintas respuestas o interpretaciones. La primera, se refiere a la identificación de las mismas con un deporte gimnástico, la gimnasia deportiva madre, que, en nuestra realidad más cercana, como se acaba de señalar, ha sido más bien una simplificación militarizada de la misma, determinada en gran medida por condicionantes espaciales y materiales, pero también ideológicos, derivados en gran medida de la formación del profesorado y posible atraso deportivo generalizado.

A partir de la diversificación de los deportes gimnásticos se ofrecen otras perspectivas para entender las habilidades gimnásticas que a su vez se combinan con alternativas metodológicas a los modelos deportivos; estas alternativas se basan en modelos artísticos o en perspectivas lúdicas, casi siempre con énfasis en lo colectivo y de carácter más abierto desde el punto de vista de los referentes técnicos. Así aparece la concepción de actividades gimnásticas como conjunto de habilidades con múltiples aparatos, o como actividades coreográficas con una tendencia interdisciplinar.

3.2.1. Identificación de las habilidades gimnásticas escolares con la Gimnasia Artística

Ha sido mayoritario el grupo de propuestas que engloban las habilidades gimnásticas en la referencia a un único deporte, la Gimnasia Artística, sin tener en cuenta las demás modalidades.

Recientemente, en una obra titulada *Las habilidades gimnásticas y acrobáticas en el ámbito educativo*, se definen estas como *aquellas habilidades que se desarrollan en el ámbito de la Gimnasia Artística, hasta hace poco denominada Gimnasia Deportiva y también en el ámbito de las actividades gimnásticas y acrobáticas, entendidas como actividades de carácter físico deportivo recreativo. Estas habilidades específicas son las que, partiendo de habilidades básicas, constituirán los fundamentos o patrones motores básicos de*

la Gimnasia Artística, es decir, los elementos técnicos propios de este deporte²⁸⁷.

A este respecto, en una línea de aún mayor confusión conceptual, aparece alguna publicación que define la Gimnasia Artística como deporte que engloba a los otros deportes gimnásticos:

*“La Gimnasia Artística es un deporte que se compone de cinco modalidades diferentes agrupadas por una misma federación, que son: La Gimnasia Artística Masculina, La Gimnasia Artística Femenina, La Gimnasia Rítmica, El Trampolín o la cama Elástica y el Aeróbic, recientemente incorporado a esta federación de Gimnasia.”*²⁸⁸

En el desarrollo y aplicación escolar de esta propuesta, sin embargo los contenidos se refieren exclusivamente a habilidades acrobáticas de suelo y salto.

Por otro lado, como veremos, se plantean propuestas de análisis de las habilidades gimnásticas en conexión con la Gimnasia Rítmica, con el Aeróbic y con el Acrosport, pero sin una pretensión generalizadora similar.

Cuando se habla de gimnasia deportiva e incluso de gimnasia, no parece necesario precisar que de gimnasia artística se trata.

Una propuesta de adaptación de los contenidos de la Gimnasia Artística aplicados al marco escolar es la de Claude Piard, donde se seleccionan una serie de aparatos y a su vez una serie de habilidades gimnásticas, ordenadas en lo que denomina *árboles técnicos* que se consideran propias del contexto escolar y para las

²⁸⁷ Estapé, E.; López, M.; Grande, I. (1999) *Las habilidades gimnásticas y acrobáticas en el ámbito educativo*. INDE, Zaragoza, 19. Un planteamiento similar lo encontramos en Vernetta, M.; López, J.; Panadero, F. (2000) *Habilidades gimnásticas: minicircuitos*. INDE, Zaragoza.

²⁸⁸ Viedma, José Manuel (1999) *La gimnasia artística como contenido dentro del ámbito escolar*. Wanceulen, Cádiz, 9.

que además se ofrece un planteamiento didáctico y un modelo de secuenciación²⁸⁹.

	Suelo	Barra Equilibrio	Barras	Caballo
Volteos	X	X	X	
Apoyos Invertidos	X	X	X	
Inversiones			X	X
Franqueos				X
Básculas			X	

Selección de árboles técnicos para EEMM según Claude Piard²⁹⁰.

En cuanto a la gestión de la población escolar, el autor plantea algunas precauciones en función de sus características.

La población escolar responde a una franja de edad muy precisa y evoluciona en un medio particular que se rige por unas reglas y costumbres precisas. Por ello, se recomienda evitar en general a lo largo de una sesión o periodo sobrecargar una función o grupo articular²⁹¹. Recomendación que consideramos incoherente con el planteamiento técnico con el que propone la enseñanza de la gimnasia.

²⁸⁹ Piard, Claude (1990) *Gymnastique et enseignement programmé. Applications au lycée et au collège*. Vigot, París.

²⁹⁰ *Ibidem*, 33-50.

²⁹¹ *Ibidem*, 198.

Gimnasia deportiva	Gimnasia escolar
Organización confidencial: individualizada Contexto preceptoral más que profesoral.	El carácter colectivo de la enseñanza escolar modifica todo el proceso.
Exposición al riesgo asumida por unas condiciones materiales muy especializadas.	El contrato fundamental de la enseñanza es el de la seguridad del alumno bajo la responsabilidad del profesor.

Elaborado a partir de Claude Piard²⁹².

Asimismo, precaución para conservar la seguridad, el primer objetivo de la educación física es “no perjudicar”. El profesor ha de vigilar tanto la elección de los ejercicios como la organización material y su propio comportamiento en relación con los cuatro apartados siguientes:

1. Ayudas y vigilancias. Han de estudiarse de forma tan precisa como los mismos ejercicios, se trata de verdaderos “portores técnicos” cuyo principio teórico común es el contacto estrecho desde centro de gravedad.

2. El material de seguridad permite facilitar o sustituir la ayuda humana.

3. Estabilidad de los grupos. Que los alumnos acaben conociendo las reacciones recíprocas es un elemento de autorregulación de la seguridad en el trabajo en talleres. En este sentido, la práctica acrobática, por la solidaridad que pone en práctica de cara a un peligro potencial es altamente socializante.

²⁹² Claude, Piard, o.c. 199.

4. Tratamiento de la documentación. Las disciplinas acrobáticas pueden servir a la educación física a niveles y finalidades diversas. La materia gimnástica bruta no se puede insertar directamente en el contexto escolar y su manipulación exige ciertas precauciones.

Un análisis comparativo similar había sido planteado anteriormente por Michel Bourgeois²⁹³.

Análisis comparativo	GIMNASIA DE ALTO NIVEL	GIMNASIA ESCOLAR
Finalidades	Precisos Poco numerosos Búsqueda de rendimiento	Numerosos Diversificados Menos articulados
Medios	Material importante Personal especializado y numeroso Tiempo	Material restringido Personal limitado y no especializado Factor tiempo débil
Sujetos	Voluntarios, motivados Seleccionados Nivel homogéneo	Enseñanza obligatoria No seleccionados Nivel heterogéneo

²⁹³ Bourgeois, Michel (1980) *Gymnastique sportive: perspectives école-club*. Vigot, París, 23.

Bourgeois considera iluso pretender acercarse en la escuela al registro de elementos de la gimnasia deportiva. Para ello propone una pedagogía de objetivos, que *sin desnaturalizar la gimnasia*, permita alcanzar fines educativos a partir de tres etapas.

1ª ETAPA - El placer de manipular el cuerpo en el espacio (emocional). - Adaptación a situaciones inusuales. - Del sensoriomotor al operatorio.	Recorridos: Cuadrupedias, carreras, saltos, rotaciones diversas.
2ª ETAPA Introducción a los aprendizajes técnicos. - Del volteo adelante a atrás - De la voltereta de piernas abiertas al apoyo invertido de tres apoyos, - Del equilibrio a la rueda, etc.	Gestos de base de los principales aparatos: - Elementos técnicos en progresión. - Un elemento técnico en minicircuito. - Grandes familias gimnásticas. - Miniencadenamientos.
3ª ETAPA Utilización del alfabeto gimnástico constituido.	Elección de elementos

Elaborado según el texto de Mivhel Bourgeois²⁹⁴

Pero quizás el modelo más claro entre las propuestas de identificación de la Gimnasia Artística como deporte gimnástico y los contenidos gimnásticos escolares haya sido el de Louis Thomas y sus colaboradores. En esta propuesta se asocian los procesos de

²⁹⁴ Bourgeois, Michel, o.c. 23-29.

enseñanza, los contenidos y hasta la evaluación; todo ello a partir de la valoración del propio deporte:

“Siendo un deporte de equipo e individual a la vez, las demostraciones gimnásticas se llevan a cabo frente a un jurado, lógicamente, pero también, y sobre todo, frente a un público, lo que crea una corriente de simpatía generalmente favorable para el éxito de los gimnastas, pero jamás de comportamientos hostiles respecto a ellos mismos. A pesar de todo, la competición significa también fiesta; incluso si se ha evolucionado mucho, se mantiene fiel a un ambiente que valora el poder de expresión por la libertad de acción, el desarrollo de individuo y de su salud a través de la educación física - por lo demás, la historia duda aún entre “profe de gimnasia” y “profe de educación física. Las numerosas fiestas federales dan testimonio de ello, como la 76 celebrada en Sedan en junio de 1988, prolongando el principio del primer torneo de Anvers en 1903: “El torneo debe significar una apoteosis de la educación física bajo todas sus formas (...).”²⁹⁵

Así la labor pedagógica se comprende, sobre todo, como una labor de acondicionamiento o adaptación. Así, en su ejemplo de acondicionamiento de la gimnasia para el bachillerato, las dificultades “simples” en todo inicio de progresión, que no aparecen en el código de la FIG (consideradas sin valor) están también clasificadas como A, B, C, D y sus ejecuciones se valorarán sobre 20, lo que representa un minicódigo para la escuela.”²⁹⁶

No obstante, en esta propuesta, las adaptaciones al marco escolar serán las mínimas requeridas:

“Nuestro objetivo en el marco de esta obra es de tratar la gimnasia sin desnaturizarla para no retener más que lo esencial, con el fin de proponer a los chicos una práctica atractiva y educativa, de

²⁹⁵ Thomas, L.; Fiard, J.; Soulard, C.; Chautemps, G. (1997) *Gimnasia deportiva (De la escuela a las asociaciones deportivas)*. Agonos, Lérida, 9.

²⁹⁶ *Ibidem*, 11.

*acuerdo con sus posibilidades y sus motivaciones. (...) La gimnasia de alto nivel constituye un modelo de conductas motrices: vasto conjunto de elementos que mide los progresos de las posibilidades motrices sobre los aparatos a lo largo de las competiciones internacionales. La gimnasia ejerce un efecto iniciador que se puede utilizar para contribuir a la educación física.*²⁹⁷

Los autores se lamentan de la escasa preocupación del profesorado de educación física por la ejecución correcta. Uno de los factores que contribuyen a una práctica sin grandes progresos (sin motivación) a lo largo del periodo escolar. A su juicio, se menosprecian o subestiman las capacidades de los alumnos.

*“El punto de partida obligado que representa la actividad espontánea del chico debe ser superado lo más rápidamente posible proponiendo verdaderos elementos gimnásticos, buscando en tanto que sea posible, la ejecución correcta y estética, primer dominio de la actitud y de las posturas, condiciones fundamentales para ulteriores progresos.”*²⁹⁸

Etapas de la Gimnasia Escolar

1ª Explorar, descubrir, jugar.

2ª Modelar, situarse, realizar.

3ª Afinar, reforzar.

4ª Automatizar, ampliar, complicar, encadenar.

*Relación de las etapas con las necesidades del alumno*²⁹⁹

Desde esta perspectiva el significado del aprendizaje en gimnasia se traduce en:

²⁹⁷ *Ibídem*, 75.

²⁹⁸ *Ibídem*, 75.

²⁹⁹ *Ibídem*.

- conocimientos cada vez más elaborados
- memorización
- mayor dominio de la ejecución
- mayor economía

Para los citados autores, todas estas adquisiciones requieren una organización planificada en sesiones no demasiado alejadas las unas de las otras en el ámbito escolar (ciclos) para llegar hasta dos o tres sesiones al día en el alto nivel.

Por último, en cuanto a la evaluación, esta recoge el paralelismo en todos los elementos. Así como la sesión de entrenamiento se identifica con la sesión de educación física, la competición sería el simil de lo que denomina la *prestación escolar de control*. Se trata, en todo caso, de un acto de presentación, ante un jurado, ante unos espectadores, de los encadenamientos puestos punto, dominados, automatizados.

La actividad del gimnasta tiene una doble vertiente: es al mismo tiempo aprendizaje de elementos gimnásticos (entrenamiento) y ejercicio de capacidad (competición o demostración).

En una perspectiva de educación escolar, la complejidad y la riqueza de las actividades gimnásticas -entendidas como gimnasia artística-, se conciben, alrededor de dos polaridades esenciales: la dimensión acrobática y la dimensión artística.

Los alumnos, a través de una confrontación a un medio específico, pueden transformar su motricidad habitual (verticalidad, mirada horizontal, primacía de la visión, bipedismo, etc.) en una motricidad gimnástica cuyas características van a construirse poco a poco. Esta transformación se efectúa en tres etapas según unos ejes prioritarios, pues no se trata de aprender toda la gimnasia en todos los cursos³⁰⁰.

³⁰⁰ Fernández, Gilles (1998) Pour une pratique scolaire: une entrée acrobatique. *EPS* n° 272, 39-42.

- Elección conceptual: de la acrobacia dominada al encadenamiento libremente compuesto pasando por la confrontación con encadenamientos impuestos contruidos por el profesor.

- Elección didáctica: se propondrán contenidos precisos y específicos, poco numerosos.

- Elección pedagógica: desde el punto de vista de las posibilidades de los alumnos, de los intereses educativos y de la especificidad de las etapas el profesor deberá elegir un aparato o material de soporte.

En un posible proceso de secuenciación, la motricidad acrobática parece preferente y se sitúa en la primera etapa de los aprendizajes. A través de una preparación del medio y de consignas específicas (espaciales, temporales y materiales) el alumno se encuentra en situación aérea, invertida, de rotación, de apoyos manuales y suspensión.

Ejes de formación:

- Organización postural: optimización progresiva de la colocación segmentaria en curva gainage -con ligera apertura o cierre del cuerpo-.

- Informativa: un nuevo sistema de referencia espacial integrando las informaciones propioceptivas y laberínticas a las exteroceptivas.

- Cognitiva: competencia de seguridad y construcción alrededor de los principios de codificación de la dificultad acrobática.

¿Qué indicadores para qué evaluación?

Tres tipos de criterios:

1. Niveles de dificultad, performance de la producción acrobática.
2. Dominio de los principios acrobáticos, integración del saber acrobático. De los puntos de vista posturales y espacio temporales (trayectorias, distancias, ritmo, amplitud...).

3. Seguridad (dominio del riesgo): calidad de la recepción, dominio del grado de rotación.

Una experimentación escolar para poner en evidencia los estadios de referencia en cada etapa del aprendizaje. En las tareas de aprendizaje a lo largo del curso escolar, los profesores de educación física llaman ampliamente la atención sobre la toma de referencias visuales o propioceptivas. En efecto, de manera explícita o implícita, por adecuación del medio, tratan de hacer tomar conciencia a los alumnos de ciertos factores perceptivos. El objeto es adquirir o complejizar acciones motrices que les gustaría desarrollar en el marco de sus proyectos para facilitar los aprendizajes de sus alumnos³⁰¹.

En los últimos veinte años, han proliferado las obras relativas al tratamiento didáctico de la gimnasia deportiva. Cada autor, a su manera, subraya la importancia de los sistemas de referencia en esta actividad morfocinética. La *Gimnasia deportiva* se considera una actividad morfocinética en la medida en que el proyecto del aprendiz es un proyecto de forma. Asistimos a una inversión de la dominancia de una categoría de informaciones: las informaciones propioceptivas toman poco a poco el paso sobre las exteroceptivas³⁰². Mientras en topocinesis dominan las informaciones exteroceptivas en morfocinesis las interoceptivas adquieren progresiva importancia en el aprendizaje.

Por su parte, Jacques Leguet clasifica todo el contenido motor de la gimnasia artística en lo que denominó acciones motrices gimnásticas. Define las acciones motrices como totalidades estructuradas significativas o unidades comportamentales con características perceptivo motrices comunes³⁰³.

³⁰¹ Carnus, Marie France (1997) Les stades de repérage. *EPS* n° 263, 67-69.

³⁰² Paillard, J. (1972) *Le traitement des informations spatiales*. PUF, París.

³⁰³ Leguet, Jacques (1990) *Actions motrices en gymnastique sportive*. Vigot, París, 26.

Esta docena de acciones motrices, junto con los aparatos, constituyen la especificidad de la modalidad gimnástica: saltos, recepciones, giros, balanceos en apoyo, balanceos en suspensión, pasos por el apoyo invertido, pasos por la suspensión invertida, desplazamientos bípedos, mantenimiento de posiciones, pasos por el suelo o la barra de equilibrio, vaivenes y molinos.

En torno a cada una de las acciones motrices se describen una serie de preludios o habilidades previas o preparatorias, se plantea una gran diversificación en el uso de materiales facilitadores o de posiciones y se indican las perspectivas de complejificación.

Además, las acciones motrices no se realizan únicamente de forma aislada sino que lo más interesante es plantear los enlaces o combinaciones de acciones motrices que derivarían en elementos e incluso ejercicios gimnásticos.

Son los pasos de una acción a otra el aspecto esencial de la gimnasia artística deportiva³⁰⁴. Una acción puede coincidir con un elemento, pero generalmente para la sola realización de un elemento se incluyen dos o tres acciones motrices de forma total o parcial. Desde un punto de vista didáctico es preciso tener en cuenta no sólo los problemas comportamentales de cada acción motriz sino también los problemas de transición de una a otra; para ello hay que analizar el momento de coordinación durante el cual se cambia progresivamente de acción (se cambia de referencia perceptiva, se implican otros segmentos...).

Sobre una propuesta analítica de aprendizaje, donde se unen sectores parciales, fases o esquemas de acción, o global, a la que se aplican las correcciones pertinentes que se vayan aproximando al modelo técnico, Leguet propone un proceso genético, donde se va enriqueciendo un punto central³⁰⁵. El punto central lo constituyen los preludios de las acciones motrices o mejor aún, la motricidad del

³⁰⁴ *Ibidem*, 19.

³⁰⁵ *Ibidem*, 37.

sujeto, que se irá enriqueciendo y diversificando para progresivamente transformarse en actividad gimnástica.

La obra de Leguet, de gran aplicación en el entrenamiento, por las múltiples situaciones didácticas en las que diversifica las progresiones de los elementos gimnásticos a partir del análisis de las acciones motrices, nos parece más limitada en la aplicación práctica escolar. Sin embargo, sus presupuestos teóricos, que presupone válidos en los diferentes contextos de enseñanza de la gimnasia, sí han servido para el cuestionamiento de los contenidos escolares y para la renovación metodológica de los mismos.

En España, la reforma educativa de los noventa implicó el análisis didáctico de los contenidos del área de educación física, un área que por primera vez parecía equipararse a las demás desde el punto de vista de su justificación didáctica. Esta reforma agilizó la reflexión y la justificación de los contenidos gimnásticos. Así surgieron propuestas en torno a la Gimnasia Artística, que aunque utilizaban el referente técnico de este deporte se alejaban notablemente del modelo didáctico deportivo imperante.

Entre estas cabe citar la propuesta de Manuel Cubillo para Primaria, donde se plantea una selección de habilidades estructuradas en lo que denomina núcleos de acción: los giros, los equilibrios y apoyos, los saltos y en cuarto lugar el trabajo específico con aparatos, donde curiosamente sólo incluye el minitrampolín³⁰⁶.

Se analiza el papel que las habilidades gimnásticas juegan dentro de los bloques de contenidos previstos para la etapa de la Educación Primaria, y en concreto en sus conceptos, procedimientos y actitudes. Asimismo se defiende la presencia de las habilidades gimnásticas en la programación de la educación física escolar desde el primer ciclo de la educación primaria, pero siempre respetando las competencias de los alumnos y alumnas, su momento evolutivo, y

³⁰⁶ Cubillo, Manuel (1993) Girar en la escuela. La enseñanza de las habilidades gimnásticas en la etapa de Primaria. *Revista Española de Educación Física y Deportes*, octubre, 12-15.

sobre todo, aceptando que dichas habilidades son un medio, y no un fin, en la educación de los escolares. Las habilidades gimnásticas, se consideran así, como habilidades específicas que reclaman de los alumnos y alumnas el dominio de patrones de movimiento básicos y la competencia perceptivo motora necesaria para controlar y coordinar su cuerpo en diferentes posturas y posiciones en el espacio.

Por último, recogemos la propuesta de Pere Blanco, donde se plantea el desarrollo de la Gimnasia Artística desde una óptica teórica expresiva, más frecuente como veremos desde la Gimnasia Rítmica³⁰⁷. Para el autor, es importante buscar nuevas formas de relación educativa, de trabajo didáctico dirigidas hacia una importantísima finalidad, la expresión, pretendiendo en todo momento una aplicación de la misma dentro del contexto de la gimnasia artística. Se aborda, por tanto, la posibilidad de formar lo que denomina *cuerpo inteligente* mediante la gimnasia artística:

“Un cuerpo INTELIGENTE (sic) no es aquel que consigue un nivel excepcional de perfección, por el contrario, resulta ser un cuerpo INTELIGENTE (sic), aquel que puede dominar de la mejor forma y manera los problemas que suceden en la vida social rutinaria y que se aplican, en cierto momento, recursos autodidactas para afrontar las dificultades de su propia iniciativa.”³⁰⁸

Las justificaciones serán en esta propuesta fundamentalmente actitudinales: el control del propio cuerpo en situaciones más complejas que las que se dan en la vida real, además de determinar un mayor dominio corporal, consiguen poner a prueba capacidades ajenas al propio físico, la capacidad de decisión, el valor para enfrentarse con ciertos problemas, la seguridad de superación, gracias a una programación secuencial por tareas, todo ello conduce esta experiencia de la gimnasia artística con base en la

³⁰⁷ Blanco, Pere (1990) Desarrollo de la gimnasia artística adaptada a la Reforma. *Revista de Educación Física* nº 32, 16-23.

³⁰⁸ *Ibidem*, 16.

habilidad motora a una planificación generada por ejercicios de agilidad en el suelo.

3.2.2. Habilidades derivadas de otros deportes gimnásticos o acrobáticos

En un contexto de enseñanza mixta y pretendidamente coeducativa, había que atender la perspectiva curricular de aquellas propuestas dirigidas a la inclusión de otros deportes gimnásticos o acrobáticos que no fueran la Gimnasia Artística (masculina, femenina o una mezcla). La Gimnasia Artística dejó de ser exclusivamente masculina en la escuela y la Gimnasia Rítmica está dejando de ser exclusivamente femenina. La tendencia integradora del género en educación física escolar aparece avalada también por una evolución deportiva representada por los últimos deportes de la Federación Internacional de Gimnasia, además de la Gimnasia en Trampolín, el Aeróbic y el Acrosport.

3.2.2.1. La enseñanza de las habilidades gimnásticas o acciones motrices gimnásticas desde el punto de vista de la Gimnasia Rítmica Deportiva.

La Gimnasia Rítmica como contenido en Educación Física se define como una actividad de destreza y de expresión donde se trata de encadenar elementos individual o colectivamente respetando una doble dinámica: mover el cuerpo y mover el aparato; todo ello para producir una emoción que implica ser estético y expresivo y, además, ser juez (véase cuadro siguiente).

La propuesta de Helvig quiere situarse en una concepción creativa del aprendizaje donde progresar significa pasar del juego y la motricidad espontánea al riesgo medido y calculado, de la improvisación y la imitación a la movilización del aparato con el cuerpo, y de la simple manipulación de un objeto a la producción de un proyecto expresivo personal. Para ello, en este proceso didáctico se privilegian dos tipos de tareas de aprendizaje, tareas con obstáculos/dificultades y tareas de transformación del medio espacial, y se establecen tres etapas en el proceso de transformación del

alumno: hacer, mostrar y mejorar³⁰⁹. Observamos, sin embargo, que la adaptación de la evaluación se sigue haciendo desde los parámetros de la puntuación.

La Gimnasia Rítmica Deportiva se considera a la vez performance artística, técnica y expresiva, individual y colectiva. En las instrucciones oficiales francesas se reconoce explícitamente como objeto y medio de la educación física. Ante la complejidad de esta actividad física surgen interrogantes sobre las competencias y sobre la identificación de los saberes y conocimientos que han de adquirir los alumnos, tanto los alumnos de la escuela como los alumnos futuros formadores³¹⁰.

La motricidad específica se describe como gimnástica y expresiva, regida por un reglamento preestablecido por el grupo o por las instituciones. El objetivo es dinamizar el conjunto cuerpo-aparato/música en conformidad con las exigencias específicas, temporales, espaciales y de coordinación.

Desde el punto de vista coreográfico se trata de un proyecto individual o colectivo realizado a partir de una música. El alumno convertido en coreógrafo ha de crear y componer un encadenamiento a partir de sus elecciones personales, dentro del marco de las consignas y los límites propuestos. El alumno irá pasando por diversos roles (actor-intérprete, coreógrafo, juez o espectador, etc.) que son complementarios e incluso indisolubles para un ciclo escolar. Así, si se utiliza únicamente el ejercicio gimnástico obligatorio como aproximación pedagógica se reduce la actividad de los alumnos al rol de intérprete limitando en gran medida las posibilidades educativas de la actividad.

³⁰⁹ Helvig, Marie-Magdaleine, o.c., 159.

³¹⁰ Barrière, Sylvie; Papelier, Christiane (1997) *Analyse de l'activité GRS en milieu scolaire: rôles et principes d'action*. En Napias, Françoise; Héral, Henri (comp) *GRS le sens d'une évolution*. INSEP, París, 175-184.

<i>La Gimnasia Rítmica como contenido en Educación Física</i>	
<i>Dominar la animación de un aparato con el cuerpo.</i>	<i>Movilizar el aparato</i> <i>Movilizar el cuerpo</i> <i>Coordinar las dos movilizaciones (ejecutar elementos)</i>
<i>Encadenar elementos para componer.</i>	<i>Combinar elementos individualmente.</i> <i>En pareja: construir según las lógicas coreográficas.</i> <i>Relacionar los elementos con una música.</i> <i>Crear emoción.</i>
<i>Mostrar un producto coreográfico y ser juzgado</i>	<i>Mostrar la coreografía a un espectador.</i> <i>Mirar una composición para juzgar y mejorar.</i>

Traducido de Marie-Magdaleine Helvig³¹¹.

³¹¹ Helvig, Marie-Magdaleine (1997) Contenu d'enseignement en GRS pour un élève acteur de ses progrès. En Napias, Françoise; Héral, Henri (comps) *GRS le sens d'une évolution*. INSEP, Paris.

*Acciones motrices en Gimnasia Rítmica Deportiva*³¹².

Se pueden clasificar las posibilidades de manejo de los aparatos en familias comunes y específicas en función de los aparatos (su peso, volumen, materia y forma). El alumno dispone de un repertorio de abierto de acciones motrices para el cuerpo y el aparato que podrá combinar y variar de forma ilimitada según su propia decisión, tanto si actúa sólo como con compañeros o compañeras. En la presentación e interpretación se tratarán de alcanzar dos principios, el de expresividad y el de virtuosismo. En esta propuesta, ser expresivo significa interpretar el encadenamiento atreviéndose a mostrar los efectos elegidos sin timidez excesiva o risas intempestivas, independientemente del nivel de su producción, por muy modesta que sea. El compromiso y la vivencia estando presente y en relación con el público (mirada, actitud general, movilidad superior, etc.). Además, los movimientos respirados, fluidos y con anticipación. Todos estos parámetros contribuyen a la unidad y coherencia del encadenamiento, de otro modo encontraríamos ejecuciones mecánicas o recitadas.

Ser virtuoso, significaría ser exigente en su ejecución y dominarla a través de aspectos como los siguientes: precisión y rigor en los apoyos y movimientos, dominar el miedo de no encontrar el aparato, mantener en el inicio y el final una posición estática; sincronización y homogeneidad con los compañeros, conseguir los intercambios, no molestarse en las evoluciones, encadenar de forma dinámica. Para ello, hay que aprender a mirarse, coordinarse con los demás, tomar referencias comunes fuera del grupo, en el espacio y en la música, contar, etc.

³¹² De la Gimnasia Artística se toma no sólo el término de acción motriz propuesto por Jacques Leguet sino también el de esquema de acción, un concepto aplicado por Roland Carrasco que se utiliza sobre todo en la preparación física. Véase al respecto Durán, Conchita; Ballester, Enrique; García, Elena (1997) Los esquemas de acción en GRD: una propuesta de sistematización de la preparación física específica. *Apunts: Educación Física y Deportes* nº 47, 60-66.

<i>ACCIONES MOTRICES EN GIMNASIA RÍTMICA</i>			
<i>Combinación y encadenamiento (individual):</i> <i>Acciones de manipulación con acciones corporales</i>			<i>En grupo</i>
<i>Acciones corporales</i>	<i>Manipulaciones</i>		<i>Dibujar:</i> <i>Formaciones,</i> <i>figuras,</i> <i>evoluciones,</i> <i>etc.</i>
<i>Me desplazo</i> <i>(trayectos,</i> <i>formas...)</i>	<i>En contacto,</i> <i>con o sin cambio</i> <i>de mano</i>	<i>Soltando</i> <i>y cogiendo de</i> <i>nuevo</i>	
<i>Salto</i>	<i>Movimientos de</i> <i>gran volumen</i> <i>(hombro)</i>	<i>Lanzar-atrapar</i>	<i>Intercambiar:</i> <i>Mi aparato con</i> <i>otro u otros</i>
<i>Giro</i>			
<i>Mantengo</i> <i>el equilibrio</i>	<i>Movimientos</i> <i>pequeños (mano)</i>	<i>Otras sueltas:</i> <i>Botando,</i> <i>rodando,</i> <i>Con</i> <i>deslizamiento,</i> <i>etc.</i>	
<i>Paso por el</i> <i>suelo</i>	<i>Mov. específicos</i> <i>de cada aparato.</i>		
<i>Muevo todas</i> <i>las partes del</i> <i>cuerpo</i>	<i>Mov. originales</i>		
<i>Combinacion</i>	<i>Y combinaciones de manejo, etc.</i>		<i>Relacionarse:</i> <i>Cuerpo-cuerpo</i> <i>Cuerpo-aparato</i> <i>Aparato-</i> <i>aparato</i>

Adaptación de Barrière, Sylvie; Papelier, Christiane³¹³.

³¹³ Barrière, Sylvie; Papelier, Christiane, o.c. 178.

<i>LA GIMNASIA RÍTMICA DEPORTIVA, OBJETO DE ENSEÑANZA</i>		
<i>Definición</i>	<i>Formación</i>	<i>Capacidades</i>
<i>Actividad de: (RE)producción y combinación de formas corporales y de acciones sobre un aparato.</i>	<i>Aprender a: Controlar sus acciones con cuidado estético.</i>	<i>Desarrollar: Capacidades orgánicas e informativas (coordinación)</i>
<i>Creación y composición</i>	<i>Organizar su acción en función de las consignas. Construir un encadenamiento.</i>	<i>Capacidades creativas, sentido artístico, sensibilidad musical, imaginario. Gestión de un proyecto artístico.</i>
<i>Representación y juicio</i>	<i>Presentarse ante los otros.</i>	<i>Capacidades expresivas y de comunicación. Espíritu crítico.</i>

Traducido de Sylvie Barrière y Christiane Papelier³¹⁴.

En nuestro contexto también se han experimentado, compartido y defendido algunas propuestas de inclusión curricular de la habilidades gimnásticas derivadas de la Gimnasia Rítmica Deportiva. Así por ejemplo, Carmen Ereño establece un paralelismo entre las habilidades motrices básicas o fundamentales (andar, correr, saltar, galopar, rodar, deslizarse, caer, voltear, trepar, balancearse, girar, equilibrarse, etc.)³¹⁵ y los grupos de elementos corporales de

³¹⁴ Barrière, Sylvie; Papelier, Christiane, o.c.176.

³¹⁵ Ruíz Pérez, Luis Miguel (1987) *Desarrollo motor y actividades físicas*. Gymnos, Madrid.

Gimnasia Rítmica, tanto fundamentales (equilibrios, saltos, giros y flexibilidad) como complementarios (desplazamientos, ondas, balanceos, etc.). A su vez, distingue habilidades perceptivo-motrices comunes con los aparatos de habilidades perceptivo-motrices particulares de cada aparato. Esta clasificación forma parte de una propuesta de práctica polivalente y multilateral para la iniciación a la Gimnasia Rítmica, entendiendo la iniciación en el sentido más amplio y no sólo como antesala del rendimiento deportivo³¹⁶. En esta propuesta se priorizan aspectos como el aprendizaje colectivo desde la perspectiva de estilos de enseñanza productivos donde se busca la máxima autonomía y creatividad de los alumnos y alumnas.

Por último, desde un enfoque multiaparatos se analizan las posibilidades de aplicación de la Gimnasia Rítmica Deportiva en el marco educativo utilizando estilos de enseñanza no directivos. Desde esta perspectiva se parte y da prioridad a aspectos como la motivación, la implicación, la creatividad y la cooperación de los alumnos a través de una dinámica de diferenciación en el sentido de atención diferenciada³¹⁷.

La selección de categorías para la observación y evaluación de la intervención se estructura en las habilidades motrices sin aparatos, las habilidades con aparatos, la adecuación cuerpo-música y las formas de relación.

³¹⁶ Ereño, Carmen (1993) Iniciación a la Gimnasia Rítmica Deportiva: principios metodológicos y formas de desarrollo de la creatividad motriz. *Perspectivas de la Actividad física y del Deporte*, nº12, 13-15.

³¹⁷ Montilla, M.J.; Chalons, A.; Martón-Lorente, E.; Morales, N. (1995) Gimnasia Rítmica: un planteamiento educativo con estilos de producción. En *Ambits específics dels esports i l'educació física. Actas del segundo Congreso de Ciencias del Deporte, la educación física y la recreación del INEF de Lérida*. Volumen II. INEFC Lleida, 319-326.

<i>CATEGORÍAS DE OBSERVACIÓN EN GRD ESCOLAR</i>	
<i>Habilidades motrices sin aparatos</i>	<i>Desplazamientos Giros Saltos Equilibrios Otros.</i>
<i>Habilidades con aparatos:</i> <ul style="list-style-type: none">- <i>Cuerda</i>- <i>Pelota</i>- <i>Aro</i>- <i>Mazas</i>- <i>Cinta</i>	<i>Movimientos conducidos Lanzamientos y recepciones Rodamientos Enrosques Golpes Otros</i>
<i>Adecuación cuerpo-música</i>	<i>Sincronización con las estructuras musicales propuestas.</i>
<i>Formas de relación</i>	<i>Intercambios de aparatos Realización de formaciones Acciones de cooperación</i>

*Montilla, M.J.; Chalons, A.; Martón-Lorente, E.; Morales, N.*³¹⁸.

3.2.2.2. El Aeróbic como contenido en Educación Física

El Aeróbic Deportivo se considera una actividad de reciente introducción en el ámbito escolar, pero de conocido éxito en su aplicación³¹⁹.

³¹⁸ *Ibíd*em, 323.

³¹⁹ Canalda, Anna; San Miguel, Gloria (1996) Iniciación al aeróbic. En *Educación Secundaria Obligatoria. Créditos Variables de educación física (Bloque Expresión)*. Paidotribo, Barcelona, 159-368.

EL AERÓBIC EN LA EDUCACIÓN SECUNDARIA	
Condición Física	Desarrollo de la fuerza, la resistencia y la flexibilidad. Movimientos permitidos saludables. Principio de progresión en la intensidad Postura correcta -colocación espalda-.
Cualidades Motrices	Coordinación Dinámica General. Desinhibición motriz.
Expresión Corporal	Fin estético. Actividad rítmica, al compás musical. Variación de intensidad y velocidad. Creatividad. Uso espacial: estructuras y figuras.

Elaborado con los datos de Milagros Escribano³²⁰

La introducción del aeróbic se ha justificado y planteado en relación con distintos bloques de contenidos para la Educación Secundaria: Condición Física, Cualidades motrices y Expresión Corporal. Frecuentemente se asocia al bloque de Expresión Corporal desde el punto de vista de la composición coreográfica así como desde la perspectiva rítmica. Esta asociación creemos que será aún mayor después de las últimas modificaciones curriculares donde la orientación de la expresión corporal es precisamente, marcadamente coreográfica y rítmica.

³²⁰ Escribano, Milagros (1995) El aeróbic, una alternativa más en educación física secundaria. En *Ambits específics dels esports i l'educació física* (segundo volumen del segundo Congreso de Ciencias del Deporte, la educación física y la recreación del INEF de Lérida), 327-332.

Además aparecen otro tipo de justificaciones, que lo sitúan en una actividad gimnástica particularmente adecuada a la etapa de Secundaria Obligatoria, ofrece un modelo no selectivo respecto al género y se presenta como una actividad propedéutica en la que los alumnos pueden identificar de forma inmediata las posibles transferencias en una práctica extraescolar³²¹.

No estamos de acuerdo, sin embargo, en que sea una práctica no discriminativa desde el punto de vista técnico y creemos que exige un gran esfuerzo didáctico para alejarse del modelo estándar de las salas de fitness; de hecho en algunas propuestas que se consideran de Aeróbic se introducen otro tipo de actividades rítmicas, como las Danzas del Mundo, y se proponen estilos de enseñanza más flexibles³²².

3.2.2.3. El acrosport como contenido en Educación Física

El acrosport es la actividad gimnástica de grupo por excelencia, en ella no sólo se unen los participantes sino que integra otras habilidades gimnásticas propias de otros deportes, fundamentalmente las habilidades de suelo sin aparatos.

Como contenido educativo se llega a definir como una adaptación de la normativa del Código de Puntuación de este deporte. Utilizando cada uno de los puntos de la normativa se plantea la alternativa con las modificaciones que se consideran oportunas: tipos de agrupaciones, tipos de ejercicios, duración de los mismos, vestimenta, la zona de práctica, los criterios de evaluación, el tiempo

³²¹ Vernetta, Mercedes; Gutierrez, Agueda (1998) Propuesta de una unidad didáctica de aeróbic para secundaria. En Vernetta, M. López, J.; Panadero, F. -comps- (1998) *Novedades en actividades gimnásticas*. Universidad de Granada, Granada, 30-52.

³²² Vernetta, M.; Gutierrez, A.; López, J. (1997) Didáctica de la coreografía de Aeróbic en el ámbito educativo. En Brozas, M^a Paz -comp- *Actualidad y perspectivas en actividades gimnásticas y acrobáticas. II Simposium Nacional de Actividades Gimnásticas*. INEF de Castilla y León, León, 257-264.

de mantenimiento de las figuras estáticas, etc.³²³. Este modelo didáctico repite la propuesta de minicódigo que ya habíamos descrito respecto a la Gimnasia Artística en relación con la propuesta de Louis Thomas³²⁴ y otras similares.

En España, Mercedes Vernetta y sus colaboradores, en su obra *El acrosport en la escuela*, simplifican y reelaboran los contenidos para su definición y justificación en el medio escolar. En este planteamiento, el acrosport, entendido como formación de figuras y pirámides humanas, se presenta como una actividad gimnástica adaptada al ámbito escolar que da la posibilidad al alumno de desarrollar su capacidad de invención y creatividad desde un punto de vista grupal, cumpliendo con los valores educativos que establece la Reforma en la Etapa de Secundaria³²⁵.

Sin embargo, el acrosport constituye sólo una referencia más entre todas las referencias culturales de las que se nutre la acrobacia grupal, como actividad acrobática escolar. Cuando hablamos de actividades acrobáticas grupales nos referimos a las que se producen en el seno de un grupo constituido al menos por dos compañeros; ello implica que los logros o respuestas corporales dependan siempre de las interacciones motrices y de la estructura grupal. A partir de estos tres indicadores que consideramos propios de la acrobacia -inversión, altura y rotación- llegamos a concretar y clasificar las actividades acrobáticas grupales en equilibrios, saltos y giros³²⁶.

³²³ Huot, Catherine; Socié, Myriam (1998) *Acrosport*. EPS, París, 13-14.

³²⁴ Thomas, L.; Fiard, J.; Soulard, C.; Chautemps, G. (1997) *Gimnasia deportiva. De la escuela a las asociaciones deportivas*. Agonos, Lérida.

³²⁵ Vernetta, M.; López, J.; Panadero, F. (1996) *El acrosport en la escuela*. INDE, Zaragoza, 29.

³²⁶ Brozas, M^a Paz; Vicente, Miguel (1999) *Actividades acrobáticas grupales y creatividad*. Gymnos, Madrid, 29.

Propuestas colectivas

Gran parte de las propuestas colectivas que derivan o llegan a identificarse con el acrosport tuvieron como punto de partida una revisión de la gimnasia escolar. En este sentido, Carlier rechaza el individualismo, la rigidez técnica normativa y la ausencia de creatividad tanto de la gimnasia sueca como de la gimnasia artística³²⁷. Propone una enseñanza de las actividades gimnásticas en el seno de la Educación Física escolar teniendo en cuenta la integración de las habilidades gimnásticas en una práctica colectiva y la producción de un espectáculo colectivo como culminación de la unidad didáctica. Para ello introduce dos técnicas (aunque plantea sobre todo un cambio de metodología):

- Las agilidades con compañeros (ejercicios de equilibrio, proyección y módulos). "*Viejas como el mundo, enriquecidas a lo largo del tiempo por los artistas de circo y, más recientemente, por los acrogimnastas (...)*" 14

- El trabajo en grupo con aparatos gimnásticos.

La educación física, en este caso, no se contenta con asimilar la cultura deportiva, sino que tiene el privilegio de contribuir, con toda modestia, a su enriquecimiento. Este trabajo no pretende sustituir la gimnasia deportiva que se practica en la escuela, sino más bien desarrollarla, dotándola de elementos nuevos.

Otras propuesta de trabajo colectivo es la de Paul Goirand, donde en el planteamiento de la actividad gimnástica el referente prioritario es el grupo, entendido como gestor de relaciones sociales³²⁸.

³²⁷ Carlier, G. (1990) Por una rehabilitación de la gimnasia. Hacia una transformación de las prácticas. *Revista de Educación Física* nº 35, 13-17.

³²⁸ Goirand, Paul (1987) Gymnastique. À propos d'une séance. Didactique et pédagogie. *EPS* nº 208, 50-53.

3.2.3. Fórmulas mixtas o nuevas disciplinas escolares

Con la acepción de fórmulas mixtas nos referimos a las propuestas de enseñanza de habilidades gimnásticas y acrobáticas que no se ajustan a ninguna de las modalidades deportivas reconocidas por las federaciones pero que surgen a partir de adaptaciones, mezclas o combinaciones de las mismas o de modalidades artísticas como la danza. Así podemos señalar algunos ejemplos surgidos en los últimos años como acro-gimnasia, acroaeróbic o acrodanza.

3.2.3.1. Acrogimnasia

Acrogimnasia es un término utilizado en varios idiomas (acro-gym, ginástica acrobática³²⁹) y en torno al cual surgieron dos interpretaciones diferentes. La primera es la que la identifica con la acrobacia grupal o el acrosport y la segunda, se refiere a una práctica gimnástica donde el riesgo se valora y los elementos gimnásticos acrobáticos se realizan gracias al uso de superficies de recepción elevadas que lo minimizan. Así se coloca al gimnasta en situaciones que permiten el máximo riesgo con el mínimo peligro³³⁰. Tanto en Francia como en España se han desarrollado las dos modalidades en diversas publicaciones.

3.2.3.2. Acroaeróbic

Por su parte, el término de acroaeróbic, surge de la fusión de dos contenidos conocidos, la acrobacia y el aeróbic; se describe como una actividad acrobática grupal con un componente coreográfico aeróbico donde se integran el acrosport -formación de figuras y pirámides humanas colectivas-, acrobacia -habilidades básicas a través de volteos, posiciones invertidas, etc. y el aeróbic como contenido rítmico coreográfico³³¹.

³²⁹ Peixoto, César; Ferreira, Vitor (1994) A ginástica como factor de desenvolvimento motor. Os ciclos de actividade. *Ludens* Vol.14 nº 13, 20-24.

³³⁰ Volondat, Michel (1990) *Acrogym*. C.D.D.P. de l'Essonne.

³³¹ Vernetta, M. López, J.; Gutierrez, A.; Vélez, M. (1998) El

3.2.3.3. Acrodanza

En cuanto a la acrodanza, se define como una posibilidad de combinación entre la acrobacia grupal y la danza; esta actividad se puede interpretar como una forma de progresar y abordar nuevas experiencias acrobáticas pero también se puede plantear como una forma de iniciar la práctica desde el punto de vista de los espacios.

Para nosotros, en relación con las intervenciones en Educación Primaria, la música y la coreografía, en tanto que novedades, constituyeron la atracción y la complicación de la puesta en práctica. Respecto a la música, aunque se había utilizado de fondo en otras unidades de acrobacia, el maestro tenía especial interés en prestarle una mayor atención en su relación con el movimiento y, en cuanto a la coreografía, tampoco se había llegado a una elaboración final por parte de los alumnos ni del profesor; en anteriores ocasiones sólo se habían llegado a plantear enlaces directos entre elementos acrobáticos.

Por otra parte, desde el punto de vista institucional e interdisciplinar, el apellido de “danza” le sirvió a la “acrobacia”, percibida como una hermana pobre y marginada, para ser acogida con mayor expectativa e incluso prestigio; y es que sobre los contenidos de una educación física que se desarrolla en un espacio abierto a la vista de los demás docentes pero además, de los habitantes de la escuela y del pueblo en general, parece que todos tienen algo que decir.

La acrodanza se plantea como un contenido tanto para Educación Primaria como para Educación Secundaria³³².

acroaeróbic: un contenido globalizador de habilidades gimnásticas. En Vernetta, M. López, J.; Panadero, F. -comps- *Novedades en actividades gimnásticas*. Universidad de Granada, 53-56.

³³² Mesa, Vanesa; Pareja, Sonia; García, Teresa (2001) Acrodanza: un nuevo contenido para la educación física en educación secundaria. En García, Teresa -comp- *Actas del V Simposio Nacional de Actividades Gimnásticas*. Universidad de Cáceres, 49-59.

<p>Acrodanza:</p> <p>Actividad motriz con música en la que se desarrolla un proceso de composición coreográfica que incluye vivencias e imágenes acrobáticas mediatizadas por el contacto corporal.</p>	
<p>Danza</p> <p><i>La exploración expresiva de los distintos componentes del movimiento: espacio, tiempo, energía.</i></p> <p>- Utilización de soporte musical.</p> <p> Incitación al movimiento espontáneo colectivo.</p> <p> El disfrute en el ajuste perceptivo entre sonido y movimiento.</p> <p>- El diseño espacial (sobre el suelo).</p> <p> Distancias</p> <p> Orientaciones</p> <p> Formas</p> <p> Recorridos</p>	<p>Acrobacia</p> <p>La experimentación motriz en torno a saltos, giros y equilibrios individuales y grupales.</p> <p>- La inversión a partir de la exploración de posturas habituales e inhabituales.</p> <p>- El contacto corporal</p> <p> El peso y los apoyos</p> <p> El volumen intercorporal</p> <p>- El espacio aéreo</p> <p> Niveles de altura</p> <p> Verticalidad</p>
<p>Creación colectiva. Enlaces de posturas y movimientos.</p> <p>Puesta en escena opcional. Gestualidad funcional y simbólica</p> <p>Exploración de posibilidades y límites de movimiento.</p> <p>Equilibrios-desequilibrios-pausas-movimientos.</p> <p>Posibilidad de utilizar objetos u otros recursos.</p> <p>y de introducir técnicas motrices diversas</p>	

Definición de acrodanza. Elaboración Propia.

En Francia se utiliza también, sobre todo como fórmula gimnástica recreativa, el término de “Gym-danse”, donde se mezcla la danza con la acrobacia elemental³³³.

A este respecto, en la tendencia expresiva o artística de la gimnasia, René Fourdan distingue claramente entre la gimnasia en el marco general y la educación de la gimnasia en la corriente deportiva. Respecto a la primera, donde es preciso partir de las directrices curriculares en relación con los bloques de contenidos, los profesores se encuentran con el dilema y la posibilidad de elegir entre los dos puntos de vista desde los que puede percibirse la gimnasia³³⁴:

- La gimnasia de rendimiento. Se mide desde el punto de vista de un código de puntuación que puede servir para puntuar el valor de los elementos (acrobáticos o de danza) y la composición de los enlaces. El código se puede construir con la ayuda de los alumnos que intervienen en su propio sistema de evaluación. O el profesor construye ejercicios con “huecos” que los alumnos pueden rellenar. Un modelo que ya hemos analizado.

- La gimnasia de carácter estético: construida y producida con música puede ser vista como la danza.

El profesor de educación física puede, por tanto, construir su programación utilizando una misma actividad con objetivos diferentes. En nuestro contexto se plantea la posibilidad de utilizar la actividad gimnástica como práctica deportiva, tal como aparece expresamente en los dos primeros cursos de ESO, o como práctica justificable en el bloque expresivo, única posibilidad o posibilidad más lógica para incluirla en cursos posteriores.

3.2.4. Planteamientos interdisciplinares

Entre los planteamientos interdisciplinares, donde englobamos los que no se identifican con ninguna disciplina

³³³ Fourdan, René (1995) *La gymnastique, Mais de quelle gymnastique parlez vous?* Amphora, París.

³³⁴ *Ibidem.*

gimnástica, se encuentran distintas tendencias. Una de las más conocidas y aceptadas es la que se refiere a las habilidades gimnásticas con aparatos.

Ursula Häberling-Spöel, en el contexto suizo/alemán, donde actualmente dentro de la propia federación de gimnasia se plantea un apartado dedicado a una gimnasia *sin normas*, propuso una aproximación lúdica y colectiva a lo que denomina Gimnasia de Aparatos, es decir, a la Gimnasia Artística. Los materiales que propone, sin embargo, sobrepasan con mucho los aparatos de competición en combinación con otros aparatos gimnásticos (pelotas, cuerdas, trampolines, etc.) que denomina material auxiliar³³⁵. En esta propuesta se plantea, a partir de la inspiración en la Gimnasia Artística, un desarrollo mucho más amplio de habilidades que surgen de la metodología lúdica. En este contexto se entiende que la gimnasia con aparatos, como reproducción de elementos conocidos o como posibilidad de entrenamiento casi militar, sin concesión alguna, difícilmente se compatibiliza con la libertad que caracteriza al movimiento jugado.

De origen alemán también es la propuesta de Andreas Kosel, donde se plantean las actividades gimnásticas desde un punto de vista más general con los aparatos como único medio identificador. Se trata de un planteamiento dirigido, sobre todo, a la etapa de Primaria, que aborda el desarrollo del equilibrio y la coordinación mediante aparatos fijos y móviles³³⁶.

Con un carácter más acrobático se habían traducido del alemán obras de gimnasia escolar como la de Karl Koch de Ejercicios con aparatos, de la década de los 70; En las últimas décadas se ha modificado, sobre todo, la metodología, en un esfuerzo de actualización pedagógica³³⁷.

³³⁵ Häberling-Spöel, Ursula (1983) *1000 exercices et jeux de gymnastique aux agrès*. Vigot, París.

³³⁶ Kosel, Andreas (1995) *Actividades gimnásticas. La coordinación motriz*. Hispano Europea, Barcelona.

³³⁷ Koch, Karl (1982) *Gimnasia escolar. Ejercicios con aparatos*.

Por último, más allá de los aparatos como único eje de identificación de la actividad gimnástica se puede hablar de propuestas globalizadoras. Quizás la más representativa en un contexto cercano sea la propuesta de Mercé Mateu³³⁸, donde se pretende la progresiva adquisición de las habilidades motrices básicas y se plantean objetivos educativos como la adquisición de un potencial motor y el desarrollo global desde una aproximación lúdica a la actividad gimnástica.

Para ello, la propuesta se estructura en bloques:

- Origen espontáneo de la actividad gimnástica
- Actividad gimnástica a partir de los esquemas de acción
- Actividad gimnástica en aparatos.
- Aparatos de menor tamaño (relación con los objetos).
- Preparación física.
- Actividades en ausencia de aparatos (acrobacia grupal y acuática)
- Circuitos gimnásticos.

En esta obra se recogen, tal como indican los epígrafes, la práctica totalidad de las vertientes gimnásticas: se incluye tanto aparatos originarios de Gimnasia Rítmica como de Gimnasia Artística, propuestas individuales y grupales, ejercicios más globales y didácticas más analíticas, circuitos y preparación física.

Por su parte, desde el contexto británico, en una línea similar, se plantea una propuesta de multiactividad en la enseñanza escolar de la gimnasia. Es una aproximación que ofrece una clasificación de las actividades gimnásticas y un sistema de estructuración de las experiencias de aprendizaje con atención en la variedad y la

Aedos, Barcelona. La edición original es de 1977.

³³⁸ Mateu, Mercé (1990) *1300 ejercicios y juegos aplicados a las actividades gimnásticas*. Paidotribo, Barcelona.

progresión. Establece cinco categorías de acción: saltos, volteos, equilibrios, suspensiones y apoyos manuales.

Para ampliar y variar cada categoría de acción se establecen a su vez seis soportes conceptuales: cambiando la dirección del movimiento, las partes del cuerpo implicadas, la velocidad del movimiento, el nivel, la forma corporal, the pathway de las series de movimiento. Desde el punto de vista de la organización se utilizan tanto los aparatos disponibles como el trabajo en parejas³³⁹.

Propuestas curriculares que tienen en cuenta el amplio abanico conceptual de la gimnasia (olímpica, acrobática, lúdica, curativa, recreativa, rítmica, educativa) y establecen tres amplias áreas de contenidos gimnásticos (locomoción, rotación y estática)³⁴⁰.

Algunas propuestas de gimnasia con aparatos, más relacionadas con los aparatos propios de la gimnasia rítmica plantean una justificación educativa basada en la relación del cuerpo con el objeto que extrapola los límites de la disciplina deportiva, aunque aprovecha su bagage técnico, y entra en el campo de actividades motrices afines, particularmente con los juegos recreativos con objetos³⁴¹.

3.3. Otros contextos de intervención

En este último apartado recogemos la caracterización y evolución de la actividad gimnástica y acrobática en las escuelas municipales como espacios de formación intermedios y, casi siempre, transitorios, entre la formación escolar y la práctica deportiva.

A este respecto, en el análisis de René Fourdan, fuera del

³³⁹ Benn, Tansin & Barry (1992) The Multi-activities approach to Gymnastics in the Primary School. *The British Journal of Physical Education*, otoño, 11-15.

³⁴⁰ Smith, Bob (1989) Schools Gymnastics. Guidelines for Teaching. *The British Journal of Physical Education*, Autumm, 132-134.

³⁴¹ Lamouroux, N.; Pesquie, S.; Sorin, S.; Sorin, J. (1991) *La gymnastique avec engins a l'école élémentaire*. Revue EPS. París.

contexto escolar se pueden distinguir, al menos, dos tipos de práctica: la gimnasia recreativa y la de competición. En la primera se incluyen todas las edades y el objetivo es una práctica lúdica y educativa para los más jóvenes y una práctica de mantenimiento físico para los adultos. Así se han constituido grupos de “Gym-danse” en los que se mezcla la danza con la acrobacia elemental, se practica acrobacia en trampolín y en tumbling. Estas últimas prácticas conciernen a menudo a antiguos gimnastas que quieren seguir practicando aspectos coreográficos o acrobáticos fuera de los apremios de la competición; únicamente se realizan jornadas de “puertas abiertas” o fiestas anuales del club³⁴².

En España este tipo de práctica gimnástica recreativa es mínima, aunque parece haber cierto interés desde la Federación Nacional de Gimnasia por despertar la Gimnasia General y se han puesto en marcha algunos grupos en Asturias, Andalucía, Canarias, etc. Recientemente se han nombrado además dos colaboradores profesores de distintas facultades de ciencias de la actividad física, Consuelo Martínez Martínez³⁴³ y Jesús López Bedoya³⁴⁴, junto con Jesús Telo³⁴⁵, responsables de organizar esta parcela de la práctica que estaba en cierta medida relegada.

La práctica de la gimnasia según un análisis de 1995 que ordena los deportes según el porcentaje de practicantes y número de licencias, la Gimnasia de Mantenimiento ocupa el cuarto lugar en un

³⁴² Fourdan, René (1995) *La gymnastique, Mais de quelle gymnastique parlez vous?* Amphora, París, 34 y ss.

³⁴³ Consuelo Martínez Martínez es profesora responsable de las asignaturas de Gimnasia Artística y Gimnasia Rítmica en la Facultad de Ciencias de la Actividad Física y del Deporte de Valencia.

³⁴⁴ Jesús López Bedoya es profesor responsable de la especialidad de Gimnasia Artística en la Facultad de Ciencias de la Actividad Física y del Deporte de Granada y uno de los principales promotores de la introducción de la práctica de acrosport en España.

³⁴⁵ Jesús Telo es el organizador del Festival Blume celebrado anualmente en las Palmas de Gran Canaria, festival de Gimnasia General de carácter internacional y durante mucho tiempo único en su género en España.

ranking de 24 y Aeróbic, rítmica y danza (en un mismo ítem) el octavo lugar. La gimnasia artística u otros deportes gimnástico/acrobáticos ni siquiera se consideran en el estudio³⁴⁶.

Además de las escuelas deportivas municipales, donde la gimnasia artística lucha por encontrar espacio junto con la gimnasia rítmica, han surgido otros espacios de práctica y de salida profesional para los licenciados en Ciencias de la Actividad Física y del Deporte, que son las escuelas municipales de circo.

3.3.1. Las escuelas deportivas municipales

Las escuelas deportivas en nuestro contexto se han desarrollado en los últimos años en el marco de convenios entre los ayuntamientos y los centros escolares, como parte de la oferta de la actividad extraescolar. Han surgido además algunas otras iniciativas a partir de algunas facultades de ciencias de la actividad física, como mediadoras entre las dos instituciones citadas o como marco directo de la oferta, como ha ocurrido con Granada respecto a las escuelas deportivas de Acrosport y de Gimnasia Artística. En el caso de las escuelas de acrosport, para el desarrollo de este, se propone una alternativa a las categorías de competición de la FIG con el fin de promocionar este deporte en la Comunidad Autónoma Andaluza y de servir de guía a los entrenadores que aborden esta actividad, mediante el establecimiento de unos niveles mínimos de base en orden creciente de dificultad de las distintas categorías existentes en esta modalidad competitiva.³⁴⁷

En el caso de las escuelas municipales de León, su origen se puede asociar al propio INEF y, particularmente a la construcción del edificio específico con una sala de Gimnasia Artística. De hecho en el

³⁴⁶ García, Manuel; Puig, Nuria; Lagardera, Francisco (1998) *Sociología del deporte*. Alianza, Madrid.

³⁴⁷ Jiménez, J.; Vernetta, M.; López, J. (2001) Niveles propuestos en las escuelas deportivas de Granada para el acrosport de competición. En García, Teresa (comp) *Actas del Simposio Nacional del Actividades Gimnásticas*. Universidad de Extremadura, Cáceres, 311.

curso 1993-1994, tras llegar a un acuerdo con el ayuntamiento se oferta la Gimnasia Artística como actividad extraescolar con sede de práctica en el INEF³⁴⁸. Actualmente, sin embargo, el funcionamiento de esta actividad es independiente de la actual facultad de Ciencias de la Actividad Física y sólo se realizan prácticas esporádicas en sus instalaciones. La actividad sufre una adaptación importante al contexto de su práctica, en función de la disponibilidad de cada centro; en algunos de ellos la Gimnasia Artística se realiza en un espacio de reducidas dimensiones, sin apenas material complementario. Esto condiciona en gran medida la selección de los contenidos y las metodologías de enseñanza: los circuitos y talleres en torno a los aparatos que tanto se proponen en los manuales didácticos son imposibles de llevar a cabo. Se trata, más bien de una iniciación a las habilidades gimnásticas y acrobáticas más sencillas, donde ha resultado de gran utilidad la enseñanza de acrobacia grupal. De hecho, en las composiciones elaboradas para el Festival Anual de Municipalia, desde el curso 2000-2001 se han incluido habilidades grupales combinadas con las habilidades individuales propias de la Gimnasia Artística. Son los aparatos de suelo y salto los más abordados, no sólo por las limitaciones materiales sino por la accesibilidad técnica, de hecho, estos son los aparatos que se contemplaron en la descripción de los objetivos generales de la creación de la escuela:

** Desarrollar y difundir esta modalidad deportiva dentro de la población más joven con edad comprendidas entre los 6 y los 10 años.*

** Crear una base amplia de niños interesados en la actividad para consolidar la escuela y poder ser ampliada en años sucesivos.*

³⁴⁸ Ortega, M.J.; Grande, I.; Estapé, E. (1997) Evolución, estructura y descripción de la Escuela Municipal de Gimnasia Artística Deportiva de León. En Brozas, M^a Paz -comp- *Actualidad y perspectivas en actividades gimnásticas y acrobáticas. II Simposium Nacional de Actividades Gimnásticas*. INEF de Castilla y León, León, 223-216.

** Desarrollar una práctica de iniciación multilateral y en un ambiente lúdico en el que los niños aprendan unas habilidades básicas de la práctica gimnástica (principalmente de suelo y salto).*

Estos objetivos son el hilo conductor del trabajo que lleva a cabo esta escuela deportiva que se van concretizando de manera directa en las sesiones impartidas. Sesiones en las que el planteamiento lúdico se complementa con la intención de lograr unos objetivos de aprendizaje de unas habilidades básicas de esta modalidad gimnástica.

Otro aspecto determinante en el desarrollo de este deporte es la participación como monitores/as alumnos/as o licenciados/as que cursaron la Especialidad de Gimnasia Artística. La contratación de los monitores se realiza cada año en concurso público previa entrega del curriculum personal de cada solicitante. Los coordinadores de las escuelas ponen en conocimiento de cada grupo de monitores los colegios que han solicitado su deporte y desde ese momento el tema organizativo pasa a ser independiente en cada modalidad deportiva que adapta sus grupos y horarios de forma individualizada. Debemos señalar que la actividad se ofrece totalmente gratuita para los niños ya que los monitores son remunerados por el propio Ayuntamiento y los niños no deben pagar ninguna cuota o matrícula³⁴⁹.

La Gimnasia Rítmica, sin embargo, forma parte de las escuelas municipales de León, desde prácticamente sus inicios junto con otros deportes como el baloncesto, el balonmano, la lucha leonesa, el pin pon, etc.

Otro caso similar ha sido el de la Facultad de Ciencias de Deporte de Cáceres, donde se concibieron las escuelas municipales de gimnasia dependientes de la misma. En este caso se elaboró un programa previo de estudio de la población escolar afectada, así como de difusión de la gimnasia artística y captación para dicha

³⁴⁹ *Ibidem*, 211.

escuela: exhibición gimnástica, charla-conferencia con los escolares, información escrita, contactos y publicidad.³⁵⁰

Otras propuestas de escuelas deportivas proponen un enfoque más cercano a la práctica escolar. En este caso, el deporte escolar se entiende como toda actividad físico-deportiva realizada por escolares en periodos de tiempo no lectivo, desde la incorporación del sistema educativo hasta la finalización del periodo de escolarización no universitario³⁵¹. Los convenios de los municipios se suelen realizar con los centros de enseñanza Primaria, quedando siempre más desprovista la etapa de enseñanza Secundaria.

En esta perspectiva, el deporte escolar se llega a plantear como un elemento más del proceso educativo, en el que la gimnasia artística u otro deporte gimnástico o acrobático, se entiende desde una orientación participativa y atractiva para los niños y las niñas desde los seis años teniendo en cuenta aspectos y necesidades como: la adaptación al entorno, la imagen favorable, la relación con los demás, la necesidad de descubrir y crear movimientos, etc³⁵².

Aunque la Gimnasia Artística es el deporte gimnástico más antiguo, su inclusión en las escuelas municipales ha sido muy inferior a la de otros deportes como la Gimnasia Rítmica. Las explicaciones en torno a este hecho coinciden en la dificultad y el costo de la adquisición de los espacios y materiales adecuados para la práctica.

³⁵⁰ Ferrero, G.; León, K. (1997) Programa de difusión de la gimnasia artística y captación de alumnos para una escuela municipal. En Brozas, M^a Paz -comp- (1997) *Actualidad y perspectivas en actividades gimnásticas y acrobáticas. II Simposium Nacional de Actividades Gimnásticas*. INEF de Castilla y León, 75-80.

³⁵¹ Balibrea, K; González, E.M. (1998) La Gimnasia Artística como deporte escolar: un paso hacia la supervivencia. En Vernetta, M.; López, J.; Panadero, F. -comps- *Novedades en Actividades Gimnásticas*. Universidad de Granada, 65- 67.

³⁵² *Ibídem*, 66-67. Sobre talleres y propuestas estraescolares de Gimnasia Artística véase también Viedma, José Manuel (1999) *La gimnasia artística como contenido dentro del ámbito escolar*. Wanceulen, Cádiz.

Además, el contexto escolar tiende a la polivalencia de los espacios, lo que dificulta aún más compatibilizar la gimnasia artística con otras actividades³⁵³.

Un caso particular es el de los Centros Cívicos de Vitoria, que depende de la particular gestión de este ayuntamiento respecto de la oferta de actividades para todo tipo de población. En este caso, los deportes gimnásticos se ofrecen, junto con una gama muy amplia de actividades físicas y de tiempo libre en general, por lo que se desarrollan con una dinámica diferente a los casos expuestos. No hay una relación tan directa con la práctica competitiva a la que se suele asociar el deporte extraescolar y no se limita a una franja de edad tan limitada. Estos factores implican la selección de deportes y actividades gimnásticas más cercanos al fitness, como el aeróbic en su modalidad de mantenimiento.

3.3.2. Las escuelas recreativas de circo

Las escuelas de circo como nuevo sistema de formación acrobática surgen en Francia a partir de la iniciativa de Anna Fratellini, como promotora de la Asociación de la Escuela Nacional de Circo creada en 1972. Este se considera un primer paso en la superación de la transmisión familiar como modelo pedagógico dominante, que hizo del hermetismo una de las principales características del circo. A este respecto, George Strehly a principios de siglo XX había establecido ya dos tipos de artistas:

*Les enfants de la balle (hijo que sigue la profesión de su padre en el teatro o el circo)*³⁵⁴.

Les artistes de rencontre (artistas de ocasión o casualidad)

³⁵³ Véase, Martínez, C.; Balibrea, K.; González, E.M. (1998) Historia de la gimnasia artística en la Comunidad Valenciana. En Vernetta, M.; López, J.; Panadero, F. -comps- *Novedades en Actividades Gimnásticas*. Universidad de Granada, 107-109.

³⁵⁴ A propósito de las enseñanzas transmitidas en el circo de generación en generación véase Adrian (1973) *En piste, les acrobates*. Enciclopédie du cirque, París, 11 y ss.

En el caso de los primeros, ejercían el oficio heredado de padres a hijos, formando una especie de casta con un árbol genealógico acrobático; de este modo, la familia se constituía como institución de transmisión de los aprendizajes. En el segundo caso, los artistas se formaban sin antecedente acrobático de ningún tipo a partir de una práctica gimnástica recreativa y una afición específica a la acrobacia desarrollada en la juventud; se trataba de acróbatas que por su gran capacidad de aprendizaje con un periodo de práctica más reducido eran capaces de igualar a los que se consideraban del oficio. Sin embargo, este segundo caso sólo se consideraba posible en algunas especialidades acrobáticas de aparatos como las barras y el trapecio o las anillas, donde se necesitaban la fuerza y el valor como principales cualidades. Pero no parecía ocurrir lo mismo en especialidades que exigen un desarrollo máximo de la flexibilidad o en otras como los juegos icarios o la acrobacia ecuestre y por supuesto en la acrobacia pura *de tapis*, en la que el desarrollo de los saltos acrobáticos exige un proceso de aprendizaje y una práctica de larga duración³⁵⁵. Dos años después de la creación de la escuela de Anna Fratellini, otro miembro de una familia tradicional de circo, Alexis Gursus funda con Silvia Monfort la segunda escuela francesa de circo.

Estas dos primeras escuelas abrieron la vía a un reconocimiento oficial del Estado y crearon las bases de una profunda renovación de las artes de la pista³⁵⁶.

La primera escuela nacional francesa, también la primera de la Europa del Oeste se creó en 1985 el Centro Nacional de las Artes del Circo (CNAC). Este centro depende directamente del Ministerio de la Cultura pero otorga un diploma universitario -DEUG- reconocido por el Ministerio de Educación y desde 1985 se consagra a la formación e investigación en las artes del circo.

³⁵⁵ Strehly, George (1977) *L'acrobatie et les acrobates*. Zlatin, París. Edición facsímil de 1903, 4.

³⁵⁶ Flora, Ekaterini (1993) *La renaissance du cirque français: les écoles de cirque, un système de formation nouveau*. En *Interférences entre le cirque et le théâtre contemporain en France*, Bibliothèque Gaston Bâti, Université Paris III, 12-17.

Por otra parte, en 1988 una treintena de escuelas de circo voluntariosas y apasionadas se federaron constituyendo la Federación Francesa de Escuelas de Circo (FFEC). El Estado le confió la misión de promover la enseñanza de las Artes del Circo según el principio de respeto hacia la persona. El 9 de marzo de 1999 los ministerios de la Cultura, de la Juventud y el Deporte y la FFEC firmaron un acuerdo marco, la Carta de calidad de la enseñanza de las Artes del Circo, en relación con la practica de amateur. LA FFEC reagrupa cada vez más escuelas, unas 150, y licencias, en torno a 10000.³⁵⁷.

A las escuelas agregadas la FFEC les exige un proyecto pedagógico propio: una reflexión sobre la pedagogía que se aplica, la descripción y la evaluación de las acciones son los útiles que se van creando. Tienen libertad para elegir sus propios métodos didácticos. Se les aconseja, sin embargo, que más que ceñirse a la pedagogía del modelo, limitando al niño al rol de repetidor, sería preferible ayudarle a construir sus saberes, a irse apropiando de numerosas habilidades motrices desde las que pueda ir construyendo su aportación personal a la evolución de las artes del circo. Para ello, desde la política de formación de la FFEC se plantearon varios proyectos. Como punto de partida se creó el Título de Iniciador a las Artes del Circo (Brevet d'Iniciateur aux Arts du Cirque BIAC) con una formación de sesenta horas. Los contenidos de la formación abarcan la iniciación a las técnicas (expresión, acrobacia, equilibrio, etc.) y sus objetivos artísticos, así como el desarrollo de conocimientos del material y de los recursos didácticos que garanticen una práctica sin riesgos.

El auge de las escuelas de circo desde el punto de vista de su extensión y desarrollo de las dimensiones recreativa y educativa no es exclusivo de Francia. En general, en toda Europa la enseñanza de las técnicas de circo conoce hoy un impulso extraordinario. Actividades de circo se desarrollan a todos los niveles: clases

³⁵⁷ Fodella, Patrick (2000) Les arts du cirque à l'école. *EPS1* n° 97, 3-5.

semanales, cursos de vacaciones, talleres, primaria circo, reinserción, reeducación, circomotricidad, etc.

La imagen de las artes del circo se considera positiva: movimiento, expresión, creatividad. Se considera un medio extraordinario desde el punto de vista de la expansión del individuo. Así, por ejemplo, desde 1989 la Escuela de Circo de Bruselas, otro de los centros más vitales para la enseñanza del circo, propone una Formación en las Artes del Circo abierta a profesores (educación física, monitores, educadores, paramédicos...). En todos los cursos la base de acrobacia constituye un aspecto indispensable³⁵⁸.

A partir de los intercambios entre diferentes escuelas surgió en 1994 la Federación Europea de Escuelas de Circo gracias a proyectos amparados por la Comisión Europea³⁵⁹.

En otros contextos de práctica no existe una subvención estatal tan determinante y es la iniciativa privada la que permite el desarrollo de distintos modelos de escuelas. Una de las primeras iniciativas para la enseñanza de las artes del circo surgió en Londres desde Circus Space, una compañía que goza de prestigio internacional actualmente, y que hace unos años organizó una serie de cursos en espacios alternativos como garages y naves abandonadas de los extraradios londinenses³⁶⁰.

Los proyectos de escuelas de circo se extienden a otros países no europeos como Conakry (Africa), donde recientemente se

³⁵⁸ Consúltese al respecto la publicación periódica editada en Bruselas *Le journal de L'école de Cirque*. Ejemplos de cursos (verano 1994): *Técnicas de circo y escalada, Técnicas de circo y expresión sensorial, Técnicas de circo, danza creativa-ritmo y máscaras, Intensivo: trapecio, mano a mano, equilibrio, cable, tumbling, malabares.*

³⁵⁹ *Journal de l'Ecole de Bruxelles* nº 4, 2.

³⁶⁰ Wick, David (1991) Trampoline, tightwire and trapeze. *Sport & Leisure* Jan/Feb 68-69.

ha abierto una Escuela de arte acrobático con la colaboración financiera de la Condev, ONG especializada en reinserción social³⁶¹.

Por su parte, en España la primera escuela de circo, fue la Escuela de Artes Acrobáticas y Circenses de Bemposta (Orense). Primera escuela de circo de España y segunda en el mundo después de la de Rusia, es una escuela internacional que prepara para gran parte de las especialidades circenses cuyo primer espectáculo tuvo lugar en 1966³⁶². No se trata pues de una escuela recreativa sino profesional que inició sus actividades en 1963. Los niños y jóvenes que ingresan en la Escuela pasan una primera parte preparatoria en el dominio del equilibrio y la acrobacia. Esto es una etapa fundamental en la formación, después será necesario en cualquier especialidad; este primer ciclo se completa con expresión corporal y danza. A este le siguen los ciclos de especialización, número acrobático, de altura, de equilibrio o pantomima, con estudios complementarios que van desde la música hasta caracterización, además de escenografía, vestuario, dirección y coordinación artística y técnica, producción, etc. alternando esta preparación con los estudios académicos.

En otro orden de cosas y más recientemente, a partir de la creación de la Asociación de Malabaristas se formó en Madrid la Escuela de circo Carampa³⁶³.

Entre las disciplinas permanentes de la escuela se encuentra la acrobacia (iniciación y avanzado), los aéreos, los equilibrios (alambre, bola, monociclo, rulo...), la danza, los malabares y los juegos de actor. *“La acrobacia es la base que sustenta el aprendizaje*

³⁶¹ Conrod, Daniel (2000) Des journées entières dans un baobab. *Télérama* nº 2631 (14 junio), 11-20 (15).

³⁶² Los muchachos (1991) *Los muchachos, Revolution Circus Time*. Departamento de publicaciones de Bemposta, Orense.

³⁶³ Esta Asociación lleva 15 años funcionando, entre sus logros hay que destacar la edición de una revista de circo y teatro de calle, El Ambidextro, la creación de la escuela de circo Carampa y la promoción de la escuela municipal de circo del ayuntamiento de Alcorcón.

de la mayoría de las técnicas circenses. La acrobacia nos enseña a enfrentar progresivamente, a partir de situaciones seguras, otras más peligrosas; a vencer la dificultad; a sentir el placer de conseguirlo: volteretas, apoyos invertidos, inversiones con fase de vuelo, mortal y trabajos de Acroportor y Pirámides.” Helena Lario³⁶⁴

Además, desde el curso 2000-2001 en la escuela de Carampa se ofrece una formación anual. El curso anual funciona como parte del programa Casas de Oficios de la Comunidad de Madrid, los 18 alumnos serán becados para esta formación de 44 semanas con 35 horas lectivas. En este proyecto la acrobacia ocupa un lugar central. Así, en la base práctica obligatoria del curso está la acrobacia junto con artes escénicas y danza, además habrá una especialización en técnicas de circo que se ha estructurado en tres ramas: Técnicas aéreas (trapecio y cuerda vertical). Malabares y Equilibrios sobre aparatos (monociclo, rulo y alambre).

Por otra parte existe un Proyecto Social de la Asociación de Malabaristas: *“El circo tiene una importante dimensión socio-educativa. Es una herramienta de habilidad que facilita la integración, la relación personal y la comunicación social. (...) Las escuelas de circo han sido tradicionalmente utilizadas como recurso para favorecer el desarrollo psicosocial y la integración de los niños y los jóvenes que se encuentran en situación de dificultad social.”*

Finalmente es preciso hacer referencia a la Escuela Municipal de Circo de Alorcón (EMCA), en íntima relación con Carampa y gestionada también por la AM³⁶⁵.

Se inaugura en el año 1998, convirtiéndose en la primera iniciativa de estas características de todo el Estado Español. Posee un edificio propio donde se plantea la enseñanza de las técnicas de circo como una nueva forma de ocio dirigida tanto a niños como a

³⁶⁴ Helena Lario, profesora estable de Acrobacia en la Escuela de Carampa es licenciada en Educación Física, entrenadora de Gimnasia Artística y traductora oficial de la FIG.

³⁶⁵ Tiene la sede en C/ Carballino s/n en el barrio San José de Valderas, tras la Escuela Municipal de Música.

adultos, además de una manera de comenzar la formación artística para los jóvenes.

El Centro Nacional de Escuelas de Arte de Cuba (CNEArt) presenta un taller titulado “El circo, un arte milenario” en el marco del programa de cursos internacionales. La estructura del curso divide Equilibrio, Acrobacia y Gimnástica a lo largo de 30 horas totales³⁶⁶. La Escuela de Circo de la Habana también abre sus puertas a los aficionados sin limitarse a los profesionales.

Por su parte, la Universidad de Buenos Aires (UBA), concretamente la Facultad de Ciencias Sociales, abrió un *Taller de Circo para Personas con Discapacidad* y sin ella con el fin de ofrecer una forma de expresión que provoque la integración grupal dentro de una actividad en la que cada uno de los alumnos y alumnas sea considerado único e insustituible³⁶⁷. Asimismo, en el 99 se abrió la Escuela de Circo Social en una villa de Barracas de la misma ciudad y cinco escuelas se abrieron en la primavera del 2001 en la provincia bonaerense³⁶⁸.

En esta misma línea, promovida desde Francia, surgió la Asociación internacional de *Cirque pour tous -Professionnel circus school for street children-*, extendida actualmente en gran parte de latinoamérica (Cuba, Brasil, Colombia, Ecuador y México)³⁶⁹. Proyectos similares se llevan a cabo en Irlanda del Norte³⁷⁰ y en Portugal³⁷¹.

³⁶⁶ Véase www.cult.cu/ensen/cnearte/curso10.html

³⁶⁷ Véase www.artistas.org.ar/cursus/circo.htm

³⁶⁸ Véase <http://ar.clarin.com/diario/2001-05-23/s-04001.htm>

³⁶⁹ Véase www.cirquepourtous.org/pages/pageAll3.htm

³⁷⁰ Véase www.kaskade.de/it/doc/archive/61/ibelfast1.html

³⁷¹ Véase www.belem.pa.gov.br/nova/escolacirco.htm

4. Orientaciones didácticas

En este apartado nos situamos en una perspectiva eminentemente didáctica y planteamos la reflexión en torno a lo que consideramos los aspectos de mayor intervención en la enseñanza de las habilidades gimnásticas, de particular interés para el profesional docente. Un apartado lo dedicamos al análisis de las ayudas, con particular atención a las ayudas manuales y un segundo apartado al estudio de las agrupaciones y de la organización de los alumnos en el espacio de práctica. Se trata en definitiva de conocer ,utilizar y crear estrategias de combinación entre los materiales disponibles, el grupo de practicantes y el espacio de aprendizaje. Se trata de aspectos que se reflejan a su vez en las formas de estructuración de las distintas sesiones y en la concepción de las progresiones propuestas en torno a las habilidades seleccionadas o en los diseños de situaciones de experimentación.

4.1. Las ayudas, tipos y funciones.

En la búsqueda constante de alternativas didácticas que optimicen los procesos de aprendizaje de las habilidades gimnásticas y acrobáticas, con la intención de incidir en el respeto a la diversidad propiciando una vivencia positiva colaborativa y de evitar que la dificultad motriz y el nivel de ejecución inicial determinen

negativamente los aprendizajes gimnásticos, tratamos de maximizar el papel de las ayudas³⁷².

Los contenidos gimnásticos y acrobáticos, especialmente motivantes para un grupo de alumnos -los más hábiles- suele desencadenar y evidenciar problemas para otro grupo no menos numeroso -los más torpes-³⁷³. Este hecho se manifiesta no sólo en el contexto escolar sino que lo podemos observar en las propias prácticas de los futuros profesores de educación física. A este respecto, estamos de acuerdo con Ruiz Pérez, en que la torpeza motriz se relaciona sobre todo con las normas sociales y culturales que favorecen que la percepción de la propia incompetencia provoque la negativa y la evitación de la práctica por el miedo al fracaso. De ahí surge la necesidad de reflexionar sobre *los estándares de rendimiento motor* y sobre las medidas didácticas que favorezcan el desarrollo de la competencia motriz³⁷⁴.

Por otra parte, entendemos con Jacques Leguet³⁷⁵, que apropiarse de la actividad gimnástica implica integrar todos los conocimientos y actitudes en los que se sustenta la ayuda, un aspecto de la práctica que no siempre surge espontáneamente y que requiere su propio proceso de aprendizaje y una atención didáctica específica:

“Cuando un compañero se cae, el reflejo del vigilante novato es de autoprotección (guiño de ojos, protección del rostro con los brazos, alejamiento para evitar un choque...) Un sujeto que descubre la G.A. tendrá simultáneamente que abordar las ayudas directas y las

³⁷² Argüeso, Cristina; Brozas, M^a Paz (1998) Actividades gimnásticas y acrobáticas en la enseñanza secundaria: una experiencia didáctica centrada en las ayudas. En Vernetta, M.; López, J.; Panadero, F. -comps- (1998) *Novedades en actividades gimnásticas*. Universidad de Granada, Granada, 9-15.

³⁷³ Ruiz Pérez, Luis Miguel (1995) *Competencia motriz*. Gymnos, Madrid.

³⁷⁴ *Ibidem*, 17.

³⁷⁵ Leguet, Jacques (1990) *Actions motrices en gymnastiques sportive*. Vigot, París, 20.

vigilancias con el fin de progresar igualmente en este tipo de comotricidad donde uno es realmente responsable de la seguridad de un compañero al que se protege y favorece. Esta motricidad es esencial al funcionamiento del grupo."³⁷⁶

A este respecto, Leguet establece seis niveles en el aprendizaje de la ayuda: en el primero el alumno se protege e incluso se aleja del lugar manteniendo cierta distancia con el cuerpo de su compañero, en el segundo sigue desde la distancia los movimientos, en el tercero se produce el acercamiento y el contacto llegando a sujetarle, en el cuarto más próximo agarra y frena el cuerpo excesivamente acelerado, en el quinto conduce el movimiento y comunica con su contacto y finalmente, en el sexto, consigue el nivel de omnipresencia en el que es capaz de frenar o acelerar el giro, sujetar al instante en la recepción, etc.³⁷⁷ Para nosotros, este aprendizaje tiene que ver, en gran medida, con el desarrollo de la percepción espacio-temporal y con el desarrollo de la escucha intercorporal.

En cuanto a las ventajas derivadas de la introducción de las ayudas manuales en los aprendizajes, además de la disminución del riesgo físico, que puede ser la más evidente, es preciso considerar otras posibles funciones especialmente relevantes en el contexto educativo.

Así, desde el punto de vista de los alumnos y alumnas, la ayuda puede:

- Disminuir los miedos y permitir la vivencia de experiencias motrices de otro modo tildadas de imposibles.
- Aumentar el conocimiento del elemento gimnástico o acrobático en el que se da o recibe ayuda en cuanto a diseño técnico, dificultades, formas de mejorar la ejecución, etc.

³⁷⁶ *Ibidem*, 20.

³⁷⁷ *Ibidem*, 45.

- Favorecer los procesos comunicativos entre alumnos y alumnas del mismo y de distinto género, así como paliar las generalizadas inhibiciones y no menos numerosos prejuicios en relación con el contacto corporal.

- Adquirir mecanismos de formación continuada que les permita proseguir el proceso de aprendizaje de las habilidades gimnásticas y acrobáticas en espacios y tiempos extraescolares cuando así lo deseen.

Por otra parte, desde el punto de vista del profesor o profesora, la ayuda entre los compañeros del grupo de clase permite:

- Una mayor disponibilidad y mayores posibilidades de intercambio con cada uno de los aprendices, al mismo tiempo que le permite mejorar la percepción del funcionamiento del conjunto de la clase.

- Contrarrestar o solucionar los problemas de escasez o inadecuación de los materiales didácticos disponibles.

- Aumentar los recursos y las predisposiciones respecto a la integración de los alumnos con necesidades educativas especiales.

- En el caso de los futuros profesores o entrenadores de actividades gimnásticas y acrobáticas la necesidad del aprendizaje de las ayudas adquiere una dimensión particular.

Mediante la ayuda se facilita la realización supliendo las debilidades de la ejecución. Para ello se disminuyen las dificultades (se facilita el acceso a la misma) o se aumenta el poder de actuación del alumno. Se le puede ayudar de forma directa mediante la manipulación, el apoyo, el impulso, etc. o de forma indirecta a través de la designación de puntos de referencia exteroceptivos (visuales o auditivos), la creación de una secuencia rítmica, cambiando la consigna, un feedback adecuado, etc. *Adornar* es añadir un sistema de seguridad en una situación de ejecución real, como la competición. Puede ser un adorno pasivo o material o un adorno activo que sería la presencia de una persona preparada para intervenir si fuera preciso. A este último se le suele denominar vigilancia. Para ayudar

hay que estar bien colocado (ejerciendo una acción cercana al centro de gravedad en general sobre apoyos sólidos) y hay que conocer el movimiento por lo que a la vez se aumenta el conocimiento específico³⁷⁸.

A este respecto, Häberling Spöhel establece una serie de condiciones generales para poder utilizar las ayudas en la enseñanza de la gimnasia de aparatos:

- Es preciso enseñar al alumno a actuar de forma espontánea y fiable.

- Se requieren instrucciones claras y precisas para saber cómo ayudar.

- La tarea de la ayuda también ha de estar adaptada a las capacidades del alumno.

- El ayudante ha de conocer la técnica del ejercicio y los momentos de peligro en cada ejecución.

- La prestación de la ayuda ha de mantenerse hasta la finalización del ejercicio.

- La ayuda ha de sustituirse por la vigilancia progresivamente.

- La vigilancia también precisa de un ayudante experimentado en la práctica.

Respecto a la clasificación de las ayudas, la citada autora distingue entre ayuda y vigilancia, en la primera hay una intervención activa en la ejecución mientras que en la segunda hay un seguimiento activo para poder intervenir con eficacia en caso de necesidad.

Las técnicas de las ayudas están, a su vez relacionadas con sus funciones:

- De apoyo

³⁷⁸ Thomas, L.; Fiard, J.; Soulard, C.; Chautemps, G. (1997) *Gimnasia deportiva. De la escuela a las asociaciones deportivas*. Agonos, Lérida, 59.

- De Equilibrio
- De Empuje
- De tracción
- De giro

OBJETIVOS DE LAS AYUDAS		
INDIVIDUALES	SOCIALES	DE ORGANIZACIÓN
<ul style="list-style-type: none">- La independencia.- La eliminación de miedos.- La participación en los logros de los compañeros: éxito colectivo.- El aprendizaje sobre el movimiento en el que se ayuda.	<ul style="list-style-type: none">- El aprendizaje cooperativo.- El aprendizaje de la responsabilidad por los compañeros.	<ul style="list-style-type: none">- La base para clases diferenciadas y programadas.- El aumento de la frecuencia de la práctica.

Elaborado a partir de Haberling Ursula Spöhel³⁷⁹

Además, Spöhel distingue las siguientes técnicas de ayuda: el agarre en grapa y la ayuda en las rotaciones. El agarre en grapa se considera la técnica de ayuda más importante ya que se puede aplicar a todas las funciones mencionadas. Esta técnica es muy apropiada para iniciar los primeros contactos con las técnicas de

³⁷⁹ Häberling-Spöhel, Ursula (1995) Los alumnos se ayudan entre ellos. En *1000 Ejercicios y juegos de Gimnasia de Aparatos*. Editorial Hispano Europea, Barcelona,172

ayuda porque es relativamente fácil de ejecutar y aunque el gimnasta no realice ningún movimiento activo puede ser eficaz³⁸⁰.

En el caso concreto de la acrobacia grupal la justificación de la utilización de las ayudas puede ser muy amplia y se trata, por ello, de un aspecto muy consensuado entre los distintos autores que abordan el tema³⁸¹.

Las ayudas, entendidas como intervenciones propias de todo proceso de aprendizaje cooperativo, en el ámbito de la acrobacia son de dos tipos fundamentales: la ayuda humana directa o manual³⁸² y la ayuda material o mediatizada por el aprovechamiento de algún elemento del espacio.

A su vez, en relación a la primera, es posible establecer la diferenciación entre *ayuda activa* y *ayuda psicológica*³⁸³. La primera se caracteriza por la intervención física y requiere actitudes y aptitudes de anticipación e implicación corporal ya que en ocasiones se convierte en la desencadenante de la acción. Respecto a la segunda es preciso señalar, el inmenso valor de la mera presencia y de la cercanía físicas, así como el de la mirada, por su intervención como refuerzo desde el punto de vista de la decisión y de la tranquilidad del acróbata y del grupo.

En cuanto al sentido y a las funciones de las ayudas, estamos de acuerdo con Schibler en que dar y recibir son acciones indispensables a todos y cada uno de los participantes e inherentes al proceso de comunicación: *los compañeros intercambian*

³⁸⁰ *Ibidem.*

³⁸¹ Brozas Polo, M^a Paz; Vicente Pedraz, Miguel (1999) *Actividades acrobáticas grupales y creatividad*. Gymnos, Madrid, 120-127.

³⁸² En la ayuda manual no son las manos las únicas implicadas aunque sí las más utilizadas en una intervención en la que participa todo el cuerpo.

³⁸³ Beuzelin, Dominique; Delannet, Michel (1988) *L'acrospport: une innovation en milieu scolaire*. Association Enseignant EPS, París, 34.

*constantemente informaciones sobre la naturaleza, las modificaciones y los límites de la ayuda*³⁸⁴.

La ayuda evita accidentes y riesgos, disminuye los miedos y permite una práctica más relajada, fácil y eficaz; pero, además, la aceptación de la *asistencia* del otro significa que se es capaz de confiar el propio cuerpo y de abandonarlo a las capacidades, al conocimiento y a las intenciones del otro.

En cuanto a la evolución de las funciones de las ayudas a lo largo del proceso, es preciso señalar la diferencia entre la iniciación y la práctica experimentada. Inicialmente, por falta de orientación y coordinación es imposible prescindir de la ayuda: cada nueva figura o movimiento implica la ayuda correspondiente con un contacto corporal de máxima intensidad y amplitud. La confianza en la ayuda se establece a medida que aumenta la experiencia y el conocimiento sobre el desarrollo del movimiento, las fases y las formas de asistencia apropiadas. Pero, además, a medida que aumenta el nivel de práctica, el papel activo de la ayuda se transforma en un papel de seguridad pasiva basado en la proximidad corporal más que en el contacto constante.

La ayuda humana manual ha de tender a asumirse por los propios portores y/o ágiles participantes e integrarse en la dinámica acrobática del propio grupo. No obstante, también puede proceder de algún otro participante que decida asumir dicho rol o en último caso del profesor, en quien, suele depositarse mayor confianza en las experimentaciones novedosas o especialmente arriesgadas.

En cuanto a los tipos de ayudas manuales, atendiendo a la función mecánica de dicha ayuda se pueden distinguir fundamentalmente tres grupos: los refuerzos, los impulsos y las retenciones.

Las ayudas que hemos denominado refuerzos se aplican en todos aquellos casos en los que la estabilidad postural no esté

³⁸⁴ Schibler, G. (1995) L'acrogym ou l'acrobatie avec partenaire. *Macolin* nº 3, 8-11.

garantizada, tanto en ascensos y formaciones o enlaces como en fases estáticas.

El segundo grupo de ayudas, el de las impulsiones, pretende suplir la falta de fuerza o de técnica en la orientación y aplicación de los impulsos motores, generalmente en los ascensos o simplemente reducir las distancias entre los distintos niveles de altura. Así, nos podemos referir a su vez a inversores, escalas, plataformas de ascenso y precursores o ascensores indirectos.

En el caso de caídas o impulsos desviados un tipo de ayudas, que hemos denominado retenciones, detienen, aminoran o desvían el movimiento para evitar choques o golpes desafortunados. Este tipo de ayuda también se puede denominar de vigilancia, ya que sólo se interviene en el momento de necesidad; no se utiliza la intervención inicial sistemática.

En cuanto a la ayuda material, aunque no constituye un elemento indispensable, al menos en niveles de iniciación, puede utilizarse con el fin de favorecer los aprendizajes, minimizar los riesgos e incluso como recurso complementario en las composiciones coreográficas. Los materiales utilizables pueden ser los más sencillos y usuales en los centros de educación física escolar: colchonetas, bancos suecos, plintons, espalderas, prendas de ropa, etc. y otros más específicos como los cinturones con o sin poleas: como complemento de la ayuda manual desde zona elevada (por ejemplo el plinto como apoyo para una ayuda) o como sustituto de la ayuda manual.

En algunos casos el significado de la acepción ayuda se extiende y se mezcla con distintos elementos del proceso de intervención en la enseñanza o el entrenamiento de actividades gimnásticas o acrobáticas. En este sentido, en García Primo, encontramos la distinción de tres grandes clases de ayudas: preventiva, técnica y manual. La ayuda preventiva recoge los aspectos higiénicos, los métodos de entrenamiento, los medios de proyección, el equipo personal y la protección material exterior al gimnasta en los entornos inmediatos de su ejecución. La ayuda

técnica incluye aspectos como la elección del ejercicio y los métodos facilitadores de la ejecución como planos inclinados en el suelo o los aparatos, los desniveles, la variación de altura, los elementos materiales adicionales (cuerdas, cintas americanas, protectores, etc.). Por último este autor se refiere a la ayuda manual, distinguiendo la ayuda manual directa de la indirecta (por mediación de cinturones u otros).³⁸⁵

En todo caso, el sentido y las funciones específicas de las ayudas se acentúan desde la perspectiva de una formación de formadores (profesores de Educación Física o en su caso Monitores o Entrenadores de Deportes Gimnásticos).

4.2. Las agrupaciones y la organización espacial

En la enseñanza de las actividades gimnásticas y acrobáticas, donde se abordan los contenidos y actividades, aplicables al ámbito educativo, cabe el riesgo de discriminar al inexperto o al no dotado y proponer el modelo del privilegiado. Se trata de compatibilizar la autoridad del grupo y del individuo respecto al propio gesto o técnica corporal. Sin potenciar la presencia del otro como arma condicionante hay que tenerla en cuenta y aprovecharla como elemento comunicativo. En todo proceso de comunicación hay una expectativa, hay acción y hay pausa. En términos de Gisèle Barret, la pedagogía del colectivo implica una visión no jerárquica del grupo de alumnos. Desde esta perspectiva no sólo se considera al individuo como original y único sino que, además, todos tienen los mismos derechos, y sus diferencias no deben valorarse escalonadamente de menos a más.³⁸⁶

³⁸⁵ García Primo, Luis (1997) Las ayudas en gimnasia artística. En Brozas Polo, M^a Paz -comp- *Actualidad y perspectivas en actividades gimnásticas y acrobáticas. Actas del II Simposium Nacional de Actividades Gimnásticas*. INEF de Castilla y León, León, 81-109.

³⁸⁶ Barret, Gisèle (1991) *Pedagogía de la Situación en Expresión Dramática y en Educación*. Recherche en Expression, Quebec, 74.

Así, concebimos la cooperación como uno de los mecanismos didácticos y relacionales más adecuados para el desarrollo individual y grupal. En este sentido, los grupos de aprendizaje cooperativo se basan en una interdependencia positiva entre los miembros del grupo, donde las metas se estructuran de manera que los alumnos se interesen tanto por el rendimiento de todos los miembros del grupo como por el propio³⁸⁷.

La estructura cooperativa permite formar grupos heterogéneos, donde no hay un sólo criterio de liderazgo, sino que hay una responsabilidad compartida, según la cual se asignan o surgen diferentes papeles según las afinidades y capacidades individuales.

El aprendizaje cooperativo no se dirige únicamente a la consecución última de la tarea sino que el proceso relacional que posibilita el acceso a la misma es igual de importante. Así, junto con la autonomía, la cooperación en las tareas de aprendizaje responde a las actitudes necesarias para la convivencia y desarrolla, además, las habilidades sociales que el desempeño profesional exige hoy³⁸⁸.

La agrupación constituye un recurso didáctico y un factor clave de la justificación de las actividades acrobáticas en la educación física escolar pero constituye, además un recurso de gran validez en el ámbito universitario. En el seno de las actividades gimnásticas y acrobáticas hemos detectado tres ventajas pedagógicas derivadas de la organización grupal: facilita la adquisición de los aprendizajes motores, potencia la creatividad motriz y es el requisito de la práctica cooperativa.

La facilitación de los aprendizajes se produce en relación con los siguientes aspectos: la compensación de problemas de recursividad material o corporal, el aumento de información pertinente

³⁸⁷ Fraile, Antonio (1992) *Hacia un tratamiento didáctico de la educación física. Unidad didáctica: el cuerpo se expresa y coopera*. Concejo Educativo de Castilla y León, Valladolid, 8.

³⁸⁸ Marcelo, Carlos -comp- (2001) *La función docente*. Síntesis, Madrid.

y la motivación motriz. El cuerpo del compañero puede suplir y superar sobradamente las deficiencias materiales y la ausencia de equipamientos *protectores, impulsores* o *quitamiedos*. El hecho de que a través de la agrupación se pueda subsanar la ausencia de aparatos o materiales no significa, sin embargo, que sea incompatible con la utilización de los mismos.

Entramos ahora, por tanto, en el estudio de la organización espacio-temporal de las tareas de aprendizaje teniendo en cuenta la presencia de material o de aparatos de aplicación gimnástica y/o acrobática.

Las razones de gestión espacial y temporal se añaden a los muchos argumentos que defienden una organización en circuitos o recorridos en el aprendizaje de las habilidades gimnásticas. En la enseñanza de las habilidades gimnásticas no solamente se utilizan métodos globales sino que estos se combinan con métodos analíticos, el debate entre estos dos métodos y todas sus variantes tiene una larga tradición en la literatura didáctica gimnástica y desemboca en las distintas fórmulas de elaboración de los circuitos, recorridos y/o talleres gimnásticos³⁸⁹.

Uno de los primeros y más reconocidos autores en el ámbito internacional por su aportación didáctica a la organización en recorridos y circuitos es Roland Carrasco³⁹⁰. Dicho autor define el recorrido gimnástico como una *forma de trabajo colectivo que, a través de una disposición adecuada del material gimnástico, permite a los gimnastas evolucionar sucesivamente por todos los aparatos siguiendo un trayecto bien definido*³⁹¹. La justificación de esta forma de organización es múltiple: ahorro de tiempo, resolución del problema del número de alumnos y de pasadas, la posibilidad de aprovechamiento en un espacio reducido, la facilitación de la

³⁸⁹ Véase Vernetta, M.; López, J.; Panadero, F. (2000) *Habilidades gimnásticas: minicircuitos*. INDE, Zaragoza, 17 y ss.

³⁹⁰ Véase como obra pionera al respecto Carrasco, Roland (1974) *L'activité du débutant*. Vigot, París.

³⁹¹ Carrasco, Roland, o.c. 15.

dosificación, las adquisiciones facilitadas, el respeto a las exigencias de ejecución al permitir llevar la atención paulatinamente a los múltiples detalles de la precisión gestual, el aumento de la motivación, la noción de unidad, el control competitivo y la posibilidad de orientación desde el punto de vista de la detección precoz.

En función de las etapas de la formación del gimnasta Carrasco propone la utilización de diferentes formas de organización:

1. Principiantes I: Recorridos generales.
2. Principiantes II: Recorridos generales con dominantes.
3. Fase preparatoria I: Recorridos Interval-training -con repetición del mismo gesto en el mismo aparato un cierto número de veces o un cierto tiempo-.
4. Fase preparatoria II: Minicircuitos -estudio de los elementos técnicos con un refuerzo de los esquemas de acción en situación inhabitual-.
5. Fase precompetitiva: Combinación de elementos técnicos, construcción del ejercicio y refuerzos generales (flexibilidad y musculación).
6. Fase competitiva: Repetición por partes del ejercicio compuesto y después en su totalidad, refuerzos generales (flexibilidad, fuerza, resistencia).

Por su parte, los circuitos, en términos de Thomas y colaboradores, en función de las etapas y en función de los momentos del aprendizaje respecto del elemento gimnástico, son de cuatro tipos:

1. Circuito de exploración/descubrimiento/juego.
2. Circuito de modelado/referencia.
3. Circuito de mejora/refuerzo.
4. Circuito de automatización/ampliación/complicación/encadenamiento.

Estos circuitos permiten una diversificación con desestructuración de lo aprendido y la adaptación a nuevas situaciones, la introducción de un antes y un después, la demanda de una ejecución más rápida, etc.

Otras de las ventajas o bondades asignadas y descritas en torno a los circuitos tienen que ver con aspectos como la pedagogía diferenciada, la autonomía de los grupos, el refuerzo de la eficacia, una mayor definición en las sensaciones y la mejora de la comprensión de los movimientos

Los recorridos, entendidos como conjunto de circuitos, se elaboran en torno a un tema, que puede ser una misma familia de elementos, un mismo aparato, una misma acción o esquema de acción (retropulsión), una misma dirección, etc. Thomas y colaboradores distinguen los siguientes tipos de recorridos: circular, en estrella, con múltiples opciones, encadenado, con circuitos independientes³⁹².

Por su parte, Claude Piard establece dos formas de organización fundamentales, el trabajo en orden disperso y el trabajo en olas.

El trabajo en orden disperso se utiliza para las *operaciones estructurales* pero también para la agilidad de suelo y la preparación a los aparatos con aparatos ligeros -miniaparatos...- a partir de grupos estables de tres o cuatro alumnos acostumbrados a ayudarse mutuamente.

El trabajo en olas o simultáneo sustituye al anterior cuando la utilización de material pesado limita los puestos de trabajo. Permite mantener el control de las ejecuciones en las que el profesor puede determinar el momento de inicio y la duración. Hoy día es difícil encontrar series de tres aparatos idénticos. Una variante consiste en utilizar aparatos diferentes en sus estructuras pero que toleran la ejecución de una misma acción (ej. Barra baja de asimétrica o una barra de paralela y una fija de aprendizaje)

³⁹² Thomas, L.; Piard, J.; Soulard, C.; Chautemps, G. (1997), *o.c.*

Otras formas preponderantes:

El taller tradicional, que nosotros denominamos *circuito con estación central* en el que la responsabilidad se confía a un alumno sin que se perjudique su propio aprendizaje; el profesor conserva para el taller más delicado que exija un estudio más completo o preciso o con algún riesgo particular. Un taller bien planteado permite a cada uno trabajar según sus necesidades en el mismo marco, volver a operaciones o acciones anteriores o anticipar acciones posteriores.

En el circuit-training o multitalleres (similar al recorrido Carrasco), los alumnos pasan individualmente o en pequeños grupos en puestos múltiples colocados en forma de circuito. El control de la calidad está ligado al carácter de las situaciones propuestas o a las modalidades de autocontrol, pero el aspecto cuantitativo es siempre positivo. Es una buena solución para las fases exploratorias y para el trabajo de una misma acción en situaciones materiales variadas a partir de consignas únicas.

El trabajo en recorridos se organiza sobre un conjunto de puestos en serie sobre los que los alumnos se suceden de forma continua o de relevo. Se pueden organizar recorridos paralelos o de doble entrada vigilando que ningún puesto frene la continuidad. No se trata de una forma de estudio sino de aplicación que confirma la constitución de la acción que puede así repetirse a través del recorrido. Este trabajo, bien concebido y preparado resulta siempre positivo desde el punto de vista del ambiente y de la cantidad de trabajo³⁹³.

Una fórmula particular es la del minicircuito, entendida como una forma de trabajo colectivo en la que existe una estación principal, donde se practica el elemento gimnástico elegido en su globalidad desde el principio del aprendizaje pero se refuerzan al mismo tiempo y de forma aislada las acciones más relevantes que intervienen en el

³⁹³ Piard, Claude (1992) *Science et technique de l'éducation gymnique*. Presses Universitaires Françaises (PUF), Paris.

resultado final, esto mediante la disposición de una serie de estaciones por las que el alumno se va desplazando de forma continua siguiendo un itinerario fijo³⁹⁴.

³⁹⁴ Vernetta, M.; López, J.; Panadero, F. (2000) o.c., 21.

5. Documentación y formación

En este apartado sobre documentación complementaria incluimos libros de actas, códigos, manuales, revistas, pero además señalamos algunos de los centros de documentación o formación donde se pueden ampliar las informaciones iniciales.

5.1. Los libros de actas

En los últimos diez años se ha producido un avance en la investigación y en la reflexión sobre la enseñanza de actividades gimnásticas y acrobáticas en nuestro contexto. En este proceso se han visto involucrados muchos profesores universitarios que enseñan materias afines a dichas actividades, pero, además, numerosos profesores de educación física de Primaria y de Secundaria. Como documentos testigos de experiencias y recientes planteamientos en torno a la actividad gimnástica nos referimos en este apartado a los libros de actas de los Simposios Nacionales de Actividades Gimnásticas, organizados en España junto con los Festivales de Actividades Gimnásticas y Acrobáticas -Gimnastradas-. Se recogen a continuación los libros de actas publicados de los Simposios Nacionales de Actividades Gimnásticas y Acrobáticas celebrados en España y en Francia.

Simposios Nacionales (España):

II Simposio (1997):

Brozas, M^a Paz -comp- (1997) *Actualidad y perspectivas en actividades gimnásticas y acrobáticas. II Simposium Nacional de Actividades Gimnásticas*. INEF de Castilla y León, León.

III Simposium (1998):

Vernetta, M.; López, J.; Panadero, F. -comps- (1998) *Novedades en actividades gimnásticas*. Universidad de Granada, Granada.

IV Simposium (1999):

III Balibrea, E.; Martínez, M.C.; Pardo, A. -comps- (2001) *Las actividades gimnásticas y acrobáticas a las puertas del siglo XXI*. Universidad de Valencia, Valencia.

V Simposium (2000):

García San Emeterio, Teresa -comp- (2001) *Actas del V Simposio Nacional de Actividades Gimnásticas*. Universidad de Cáceres, Cáceres.

VII Simposium (2002)

León, K.; Muñoz, J.; Palomo, A.; Sabido, R.; Macías-editores- (2002) *Enseñanza y entrenamiento de la gimnasia y la acrobacia*. Copegraf, Cáceres. Formato CD.

Simposium organizados por la AFRAGA³⁹⁵ (Francia):

I Simposium celebrado en Rodez (1998):

Robin, Jean-Francois; Hauw, Denis (1998) *Actualité de la recherche en activités gymniques et acrobatiques*. Ed. Revue EPS, monográfico nº 39, París

II Simposium celebrado en Rennes (2000):

Robin, Jean-Francois; Durny Annick -comps- (2002) *Travaux d'actualité en activités gymniques et acrobatiques*. Revue EPS,

³⁹⁵ Asociación Francaise de Recherche en Activités Gymniques et Acrobatiques.

monográfico nº 57, París³⁹⁶.

5.2. Códigos de Puntuación

Los códigos de Puntuación, editados todos ellos por la Federación Internacional de Gimnasia, consituyen un documento de incalculable valor, no sólo para los entrenadores de las modalidades gimnásticas deportivas sino también para todos los docentes y estudiosos de la actividad gimnástica y acrobática, pues además de un referente indispensable para la competición se pueden considerar archivos gráficos del contenido gimnástico de interés didáctico e histórico. Señalamos los disponibles en la Biblioteca de la Facultad de Ciencias de la Actividad Física y del Deporte de León.

Gimnasia Artística Femenina 1964, 1979, 1980, 1985, 1989, 1993, 2001.

Gimnasia Artística Masculina 1964, 1975, 1979, 1985, 1990, 1993, 1998, 2001.

Gimnasia Rítmica Deportiva 1997, 2000.

Aeróbic deportivo, 1997.

Acrosport, 2000.

Gimnasia en Trampolín, 2000.

5.3. Manuales de gimnasia y acrobacia

Exponemos los principales manuales de gimnasia y acrobacia resultantes de un vaciado de la Biblioteca de la Facultad de Ciencias de la Actividad Física y del Deporte de León con una síntesis de contenidos de interés específico.

📖 Agosti, Luis (1974) *Gimnasia educativa*. S.N., Madrid.

Clasificación de los ejercicios gimnásticos, desde una concepción de la gimnasia identificada con la educación física.

³⁹⁶ III Simposium celebrado en Lille (noviembre 2002) sin publicar.

📖 American Coaching Effectiveness Program (1992) *Rookie Coaches Gymnastics*. Human Kinetics, Illinois.

Texto guía para el monitor de deportes gimnásticos. Aborda distintos aspectos de la práctica y de la enseñanza e incluye algunas clasificaciones y varias sesiones animadas con gráficos.

📖 Araújo, Carlos (2002) *Manual de ayudas em ginástica*. Ed. Carlos Araújo, Porto. En prensa en la editorial Paidotribo la edición en castellano.

Manual práctico de indudable valor didáctico por su especialización en el análisis didáctico de los elementos gimnásticos propios de GAM y GAF (incluye suelo, salto, bara fija y paralelas asimétricas, caballo con arcos, anillas, paralelas y barra de equilibrio). Incluye descripción verbal y gráfica de la técnica y las ayudas.

📖 Barta, A. Duran, M. (1996) *Mil ejercicios y juegos de gimnasia*. Paidotribo, Barcelona.

Se refiere a los ejercicios de Gimnasia Rítmica. Trata, con una extensión aproximada de 50 páginas por aparato, los ejercicios de: Manos libres, Cuerda, Aro, Pelota, Mazas, Cinta. Incluye juegos y discografía.

📖 Beckman, M. (1985) *Gimnasia Jazz T. I-II*. Stadium, Buenos Aires.

Aborda los distintos ejercicios y pasos que se pueden realizar en este tipo de Gimnasia, y también muestra unas pautas generales y específicas para su correcta ejecución.

📖 Bodo Schmid, A.(1985) *Gimnasia Rítmica Deportiva*. Hispano Europea, Barcelona.

Este libro presenta, en primer lugar, una introducción histórica a cerca de la gimnasia rítmica. En segundo lugar, explica los fundamentos de los distintos ejercicios, y finalmente nos muestra cómo es la organización de un programa de Gimnasia Rítmica Deportiva. Incluye, además, el trabajo con bastones, banderas y velos.

📖 Bourgeois, Michel (1980) *Gymnastique sportive: perspectives école-club*. Vigot, París.

Planteamiento general que pasa por la enseñanza de la gimnasia artística en el medio escolar, en la iniciación deportiva y en el alto nivel de competición. Se incluyen progresiones sobre elementos gimnásticos en los siguientes aparatos: suelo (rondada, paloma, mortales adelante y atrás, flicflac), salto (paloma), paralelas (báscula en progresión y mortal delante de salida), barra de equilibrio (mortal lateral de salida) y barra fija (quinta y paloma).

📖 Bridoux, Albert (1991) *Gymnastique sportive. Son enseignement en milieu scolaire*. Amphora, París.

En la primera parte del libro se plantean algunos de los temas centrales de la enseñanza de la actividad gimnástica en el medio escolar: las formas de organización, la transformación progresiva del principiante en el aprendizaje de las mismas, la relación pedagógica, etc. En la segunda parte, de gran interés didáctico, se plantea el análisis técnico de algunos grupos de habilidades gimnásticas: apoyos invertidos, rotaciones libres, suspensiones, etc.; con un apartado específico dedicado a la barra de equilibrios.

📖 Bourgeois, Michel (1998) *Didactique de la gymnastique, gymnastique pour l'élève: le plaisir d'apprendre*. PUF, París.

A partir de una introducción teórica sobre la situación de la gimnasia respecto de la educación física, el autor aborda la práctica de la gimnasia artística con distintas propuestas en etapas: las estructuras gestuales de base (diez talleres), la etapa técnica de los aprendizajes (seis talleres) y la etapa de construcción y personalización con una propuesta de código adaptado (suelo, paralelas, barra fija y salto) y una reflexión final epistemológica.

📖 Brozas, M^a Paz; Vicente, Miguel (1999) *Actividades acrobáticas grupales y creatividad*. Gymnos, Madrid.

En este manual se presentan las actividades acrobáticas grupales como una opción educativa desde el punto de vista del desarrollo de la creatividad y la cooperación. Se muestran así algunas de las

direcciones didácticas experimentadas en distintos niveles de la enseñanza.

📖 Carrasco, Roland (1974) *Gymnastique aux agrès. L'activité du débutant*.

A partir de un cuadro general de la gimnasia artística, donde se clasifica el contenido gimnástico en esquemas de acción, el libro se centra en la propuesta de los recorridos gimnásticos como propuesta de trabajo, dedica un capítulo específico a los recorridos generales y dos capítulos de tablas de recorridos.

📖 Carrasco, Roland (1984) *Gymnastique aux agrès. Préparation physique*. Vigot, París.

Se tratan las cualidades básicas que se deben de entrenar para el entrenamiento, el trabajo de la fuerza, la resistencia y de la flexibilidad. El método de preparación física de este autor se puede considerar el más conocido y aplicado en nuestro contexto, extendido incluso a otros deportes como la Gimnasia Rítmica Deportiva.

📖 Carrasco, Roland (1989) *Gimnasia en Aparatos. Rotaciones adelante*. Lidium, Buenos Aires.

Se trata de una de las escasas traducciones de este autor tan reconocido en el entrenamiento de la Gimnasia Artística. Este manual se dedica a los elementos acrobáticos con giro en el eje transversal y sentido hacia delante: palomas, arcos, mortales adelante, etc.

📖 Carrasco, Roland (1999) *Gymnastique des 3 à 7 ans*. Ediciones EPS, París.

Una vez más este autor plantea la enseñanza-aprendizaje de la gimnasia artística desde la perspectiva de la iniciación, en este caso con una atención particular a los procesos de aprendizaje en las primeras edades. El apartado central del libro se dedica a la exploración del espacio gimnástico (de lo terrestre a lo aéreo, la cuadrupedia, las impulsiones y las rotaciones). Finalmente se retoma la perspectiva didáctica desde el punto de vista del educador y de sus estrategias de organización.

📖 Still, Collin (1993) *Manual de Gimnasia Artística Femenina*. Paidotribo, Barcelona.

En la primera parte del libro se tratan temas como la organización del entrenamiento, la estructuración de las fases de este, la nutrición de las gimnastas, las competiciones y las lesiones. En la segunda parte del libro se tratan otros aspectos más didácticos como los diferentes elementos que se pueden realizar en los aparatos de gimnasia artística femenina, la trayectoria para enseñarlos y la correcta ejecución de los mismos. Asimismo, aporta ideas sobre la combinación de los elementos para elaborar las coreografías gimnásticas.

📖 Charola, Ana (1996) *Manual práctico de Aerobic: las claves para un cuerpo vivo*. Gymnos, Madrid.

Ofrece una breve descripción histórica a cerca de los orígenes del Aeróbic. Describe aspectos fisiológicos de la práctica del mismo, y finalmente explica de forma general, la estructura de una clase de Aeróbic.

📖 Diéguez Papi, J. (1997) *Aeróbic en salas de fitness*. INDE, Barcelona.

Se centra en lo que es la estructura de la "lección" de aeróbic, metodología de enseñanza, la música, etc. También aborda los aspectos fisiológicos del aeróbic.

📖 Estapé, Elisa; López, Manuel; Grande, Ignacio (1999) *Las habilidades gimnásticas y acrobáticas en el ámbito educativo*. INDE, Zaragoza.

En esta obra de carácter didáctico se plantean un conjunto de fichas y de unidades didácticas en torno a los elementos de iniciación en Gimnasia Artística; asimismo se plantea la enseñanza de este contenido en el ámbito escolar.

📖 Estapé, Elisa (2002) *La acrobacia en Gimnasia Artística. Su técnica y su didáctica*. INDE, Zaragoza.

En este texto se propone una sistematización de los elementos acrobáticos en Gimnasia Artística y se describen uno a uno los principales elementos acrobáticos utilizando el modelo técnico de las gimnastas de la selección española de Gimnasia Artística Femenina. Se concluye con un estudio sobre el entorno gimnástico.

📖 Fodero, J.M. Furblur, E.E. (1989) *Creating Gymnastic Pyramids and Balances*. Leisure Press, Champaign, Illinois.

En este libro se trata el tema de las pirámides y los equilibrios con una clasificación en función del número de componentes. Expone algunas formas de enseñanza-aprendizaje centrándolas en la importancia que tiene la ejecución para facilitar y mejorar dicho aprendizaje. Nos ofrece una perspectiva técnica (organización, montaje, desmontaje) y también dibujos que facilitan la comprensión del texto.

📖 Fourdan, René (1995) *La gymnastique, Mais de quelle gymnastique parlez vous?* Amphora, París.

En el texto se plantea la gimnasia artística y de forma más amplia las actividades gimnásticas como objeto de conceptualización y clasificación, con énfasis en las relaciones con el medio escolar. Análisis comparativo entre el material específico de competición y el material escolar. Un apartado dedicado a la gimnasia en la escuela Primaria (cuadripédico, invertido, aéreo) y otro a la gimnasia en Secundaria y en el Club, con énfasis en el desarrollo del ritmo y con una propuesta de aplicación del ritmo en el aprendizaje de habilidades gimnásticas.

📖 Froissart, Tony (1997) *Enseigner l'acroSPORT en milieu scolaire, au club. L'acrobatie á mains nues. L'acrobatie à mains nues*. Actio, Millau.

En esta obra se parte del estudio del acrosport como disciplina acrobática y se propone, a partir del código de competición una clasificación simplificada de las familias de elementos. En la segunda parte, desde la perspectiva de la enseñanza se abordan los procedimientos pedagógicos, gestión de la actividad colectiva y un

apartado específico sobre las pirámides desde el punto de vista de su ejecución en el marco del ejercicio coreográfico.

📖 Frontera, Jorge; Aquino, Francisco (1985) *Gimnasia deportiva masculina. Técnica y Metodología*. Stadium, Buenos Aires.

Consideraciones didácticas y planificación del entrenamiento. Estudio técnico y didáctico de los principales elementos en cada uno de los aparatos de Gimnasia Artística Masculina.

📖 García, Jose Ignacio (1991) *Recursos educativos en acrogimnasia*. Ecir, Valencia.

A partir fundamentalmente de la experiencia con alumnos de la enseñanza secundaria, en este texto se recogen muchas de las ayudas y de las progresiones específicas del aprendizaje de la acrobacia grupal con posible transferencia también a otros aprendizajes acrobáticos.

📖 Ginés, José (1986) *Cama elástica*. Deporte y sociedad. Alhambra, Madrid.

Desde los juegos de familiarización y la iniciación a las caídas en cama elástica, el autor plantea, con gráficos de gran valor didáctico, las progresiones hasta los dobles y triples mortales y los saltos múltiples con pirueta.

📖 Ginés, José (1987) *Iniciación al minitramp*. Alhambra, Madrid.

Desde las referencias a la práctica básica en el minitramp el autor nos introduce en la ejecución acrobática específica del doble minitramp, con ejemplos de combinaciones y progresiones.

📖 Ginés, José (1989) *Gimnasia deportiva básica: suelo y potro*. Deporte y sociedad. Alhambra, Madrid.

Con un planteamiento didáctico se recorren los elementos acrobáticos básicos de suelo y salto, asimismo se abordan elementos de danza (saltos gimnásticos) y de tumbling. Todas las progresiones aparecen con su gráfico ilustrativo.

📖 Grandi, Bruno (1995) *Didáctica y metodología de la Gimnasia*

Artística. Juris, Rosario (Argentina).

En este libro se aborda la enseñanza y la metodología aplicada al entrenamiento de Gimnasia Artística Masculina en cada uno de los aparatos. Asimismo plantea los aspectos generales del entrenamiento desde el punto de vista de la preparación física y psicológica, del análisis del movimiento y de la programación.

📖 Gula, D. (1990) *Dance Choreography for competitive gymnastics*. Leisure Press, Illinois.

A partir de una reflexión sobre el papel de la danza en la Gimnasia Artística Femenina de competición, la autora nos introduce en las técnicas específicas del ballet clásico, la danza jazz y la danza moderna desde el punto de vista de su aplicación al suelo y a la barra de equilibrio.

📖 Hostal, Philippe (1979) *Gymnastique aux agrès (espalier - banc - plinth - corde): Enseignement primaire*. Vigot, París.

Enfoca los ejercicios gimnásticos desde el punto de vista pedagógico en el banco, la espaldera, el plinto y la cuerda, desde una pedagogía de las situaciones aborda la evolución pedagógica y la organización de la clase. Análisis específicos de los dibujos de los niños en relación con su práctica sobre los aparatos.

📖 Huot, Catherine; Socié, Myriam (2000) *Acrosport*. Ágonos, Lérida.

Obra traducida del original de 1998, publicado en París por Revue EPS, también disponible en la biblioteca del centro. Concebida en el marco de la colección "De l'école aux associations" se estructura en tres partes: la primera dedicada a la definición del acrosport, la segunda sobre la práctica en los distintos niveles escolares y la tercera sobre la práctica en el club, desde la perspectiva del entrenamiento y de la competición.

📖 Jackman, Joan; Currier, Bob (1993) *Técnicas y juegos gimnásticos*. Paidotribo, Barcelona.

Con una perspectiva de aplicación escolar, los autores abordan la seguridad, el calentamiento, el desarrollo de cualidades básicas, etc.

y se detienen en el desarrollo didáctico de habilidades acrobáticas básicas, tanto individuales como colectivas, sin y con aparatos de gimnasia artística, de rítmica así como de uso polivalente escolar.

📖 Jastrjemskaia, Nadejda; Titov, Yuri (1999) *Rhythmic Gymnastics*. Human Kinetics, Champaign (USA).

El texto está dividido en tres partes, la técnica, el entrenamiento y la competición. En la primera incluye clasificaciones y gráficos de los elementos gimnásticos sin y con aparatos. En la segunda parte del estudio del desarrollo de la flexibilidad y la coordinación, en otro grupo aborda velocidad, fuerza y resistencia; asimismo plantea las formas de estructuración y planificación desde la sesión a la organización anual.

📖 Junyent, M^a Victoria; Montilla, M^a José (1997) *1023 Ejercicios y juegos de equilibrios y acrobacias gimnásticas*. Paidotribo, Barcelona.

A partir de una introducción teórica fundamentalmente conceptual se desarrolla un rico y variado inventario de ejercicios entre los que se pueden encontrar algunos de gran interés para su aplicación escolar y recreativa.

📖 Kaneko, Albert (1980) *Gymnastique Olympique*. Vigot, París.

Libro clásico muy ilustrado con fotogramas. Incluye la descripción de diferentes elementos en cada aparato de gimnasia artística masculina: suelo; caballo con arcos; anillas; caballo de salto; paralelas; barra fija. También aborda la planificación de entrenamientos y su preparación.

📖 Laurendon, Laurence & Gilles (2000) *Le cirque*. Milan, Toulouse.

Elaborado por profesores de educación física, se trata de un manual de aproximación al universo del circo y de iniciación a sus disciplinas, donde se incluyen el trapecio, el cable y el trampolín, la acrobacia de suelo y los equilibrios colectivos entre otras.

📖 Leguet, Jacques (1990) *Actions motrices en gymnastique sportive*. Vigot, París.

Manual de gran interés didáctico. Clasificación de la actividad gimnástica en gimnasia artística desde el punto de vista de las acciones motrices: desplazarse, saltar, girar, pasar por el apoyo invertido, suspensión invertida, etc. Numerosos cuadros y gráficos de interrelación de las acciones motrices y de explicaciones didácticas.

📖 Martin, Patrice (1996) *La Gymnastique féminine*. Milan, Toulouse.

Texto eminentemente didáctico y técnico, donde se describen y ejemplifican con dibujos y fotografías aspectos como el calentamiento tipo en las sesiones de entrenamiento de Gimnasia Artística Femenina, la preparación específica de danza, así como el desarrollo muscular y articular específicos; se proponen también las progresiones de una serie de elementos técnicos de cada aparato y algunos ejemplos de series acrobáticas y gimnásticas (hoy denominadas de danza).

📖 Martín-Lorente, Encarna (1998) *1000 Ejercicios gimnásticos con material fijo y móvil*. Paidotribo, Barcelona.

Una aproximación lúdica a la práctica gimnástica con aparatos con particular aplicación en el ámbito escolar o de iniciación a los deportes gimnásticos. El material como eje de la construcción didáctica.

📖 Mateu, Mercé (1990) *1300 ejercicios y juegos aplicados a las actividades gimnásticas*. Paidotribo, Barcelona.

De esta obra hay que destacar la visión general de las actividades gimnásticas y acrobáticas donde de forma eminentemente práctica se aborda la relación con distintos materiales en su mayor parte de uso escolar y se introducen actividades como los transportes y los equilibrios como parte de una acrobacia grupal aún muy desconocida en el momento de la publicación.

📖 Mendizábal, Susana & Isabel (1985) *Iniciación a la gimnasia rítmica*. Gymnos, Madrid.

Se tratan los elementos técnicos de base en cada aparato de Gimnasia Rítmica Deportiva, además de realizar una combinación

para cada aparato al final de cada apartado. Asimismo se establecen pautas para el entrenamiento.

📖 Meyer-Andersen, M. (1987) *Aerobic*. Martínez Roca, Barcelona.

Aspectos generales relacionados con el aeróbic de las salas de fitness y de nivel de mantenimiento, sin entrar en la competición.

📖 Piard, Claude (1992) *Science et technique de l'éducation gymnique*. Presses Universitaires Francaises (PUF), París.

Tratado de carácter epistemológico, basado en la tesis doctoral del autor, donde se analiza la evolución de la gimnasia artística desde el punto de vista de los saberes generados en torno a la misma. En la segunda parte se plantean las aportaciones de la biomecánica y de la didáctica y se propone una interpretación de la actividad gimnástica respecto al ámbito escolar.

📖 Piard, Claude & Roseline (1978) *La Gymnastique Sportive Femenine*. Vigot, París.

Abordaje didáctico en torno a algunos elementos de suelo, salto, barra de equilibrio y barras paralelas; estudio de transferencias.

📖 Pica, Rae (1988) *Dance Training for Gymnastics*. Leisure Press, Illinois.

En este texto se abordan las relaciones conceptuales entre las distintas formas de danza (el ballet, la danza jazz, el movimiento educativo, la danza moderna) y la gimnasia. Además se plantean las aportaciones de la clase de danza en relación con la preparación coreográfica de suelo y barra de equilibrios en Gimnasia Artística Femenina.

📖 Pock, Karl (1981) *Gimnasia Básica 1*. Gymnos, Madrid.

Trata de ejercicios gimnásticos en general aplicables tanto a educación física como a la iniciación deportiva de la gimnasia para orientarla a la posterior competición. Incluye ejercicios y juegos individuales y de grupo, en el suelo, con aparatos manuales, en las escaleras, en el cuadro sueco, en mástiles, en cuerdas de trepa,

barra de equilibrio y banco sueco.

📖 Pozzo, Thierry; Studeny, Christophe (1987) *Théorie et pratique des sports acrobatiques*. Vigot, París.

Texto fundamental. Parte de la clasificación y definición de actividades físicas deportivas acrobáticas, con la contribución de un estudio socio-cultural de la acrobacia. Elementos de biomecánica, Estudio psicológico sobre el dominio de los saltos, Algunas hipótesis sobre “Part method” y las “Pertes de figure” y propuestas interdisciplinarias en el abordaje didáctico de las actividades acrobáticas.

📖 Readhead, Lloyd (1993) *Manual de entrenamiento de Gimnasia Masculina*. Paidotribo, Barcelona.

Además de la metodología en la enseñanza de elementos técnicos los distintos aparatos de Gimnasia Artística Masculina, incluye de forma general distintos elementos que conforman el entrenamiento, entre otros la aplicación de la cama elástica.

📖 Rosenberg, C. (1993) *Gimnasia Danza*. Paidotribo, Barcelona.

Establece comparación y relación entre la gimnasia y la danza y presenta la forma que tiene esta última de enriquecer a la gimnasia. En todo caso desde el punto de vista de la gimnasia de iniciación y del deporte escolar.

📖 Seybold-Brunnhuber, Anne (1975) *Practicar y jugar con el aro*. Kapelusz, Buenos Aires.

Este libro recoge ejercicios de educación física general, para trabajar en las escuelas, utilizando el aro como material básico en algunas actividades.

📖 Siskova, Bozena (1982) *Les bases de l'enchaînement gymnique au sol*. Amphora, París.

Aborda como temas fundamentales el trabajo en suelo desde una perspectiva teórica fundamentalmente histórica y la enseñanza técnica de los ejercicios posibles que se pueden desarrollar en suelo,

además de las posibles combinaciones en la preparación coreográfica del ejercicio.

📖 Sierra, Elena (1992) *Actividades gimnásticas: Gimnasia Rítmica Deportiva*. Cuadernos técnico-pedagógicos. INEF La Coruña, La Coruña.

Estudio técnico a cerca de la Gimnasia Rítmica Deportiva. Enseñanza de las diferentes técnicas en la modalidad de manos libres. La composición y la puntuación en los ejercicios individuales.

📖 Smoleuskiy, Vladimir; Gaverdouskiy, Iuriy (1996) *Tratado General de Gimnasia Artística*. Paidotribo, Barcelona.

Se realiza un análisis exhaustivo sobre la Gimnasia Artística, tanto desde un punto de vista histórico como técnico -biomecánico-; de particular interés los métodos de entrenamiento y el análisis de la competición. En conjunto se puede considerar de gran valor para el conocimiento de la Gimnasia Artística de alto nivel.

📖 Still, Collin (1993) *Manual de Gimnasia Artística Femenina*. Paidotribo, Barcelona.

Es un texto sobre el entrenamiento específico de Gimnasia Artística Femenina. A partir de los referentes teóricos generales aborda algunos de los principales elementos de los cuatro aparatos.

📖 Stocks, Brian; Arnold, Eddie (1988) *Gymnastics*. A&C Black, Londres.

Pequeño manual de introducción a las habilidades de gimnasia artística (preparatorias, básicas, progresivas y avanzadas). Introducción a los aparatos y acondicionamiento físico, todo ilustrado con secuencias de dibujos.

📖 Ukran, M.L. (1978) *Gimnasia deportiva*. Acribia, Zaragoza.

En la primera parte se introducen temas como la estructuración del entrenamiento, los métodos y aspectos fundamentales sobre la competición. En la segunda parte del libro se tratan básicamente los aspectos técnicos de la gimnasia, los elementos en cada uno de los

aparatos y su ejecución técnica correcta. Al final del libro hay un punto que trata de la preparación física general para los gimnastas.

📖 Ukran, M.L. (1978) *Metodología del entrenamiento de los gimnastas*. Acribia, Zaragoza.

En esta obra se tratan los diferentes métodos que se han ido desarrollando en el entrenamiento de los gimnastas soviéticos y extranjeros, a partir de diferentes investigaciones. También se incide en la planificación del entrenamiento, el rendimiento y la comparación de los métodos más adecuados en función del periodo en el que se encuentra el gimnasta (preparatorio o competitivo).

📖 Vernetta, M.; López, J.; Panadero, F. (1996) *El acrosport en la escuela*. INDE, Zaragoza.

En esta obra se recorren los aspectos técnicos básicos del acrosport, modalidad deportiva de acrobacia grupal, así como las orientaciones y propuestas prácticas que se consideran adecuadas para su enseñanza en la educación física escolar.

📖 Vernetta, M.; López, J.; Panadero, F. (2000) *Habilidades gimnásticas: minicircuitos*. INDE, Zaragoza.

A partir del marco teórico en torno al proceso de enseñanza-aprendizaje de las habilidades gimnásticas a través de minicircuitos, en este texto se proponen una serie de fichas de las principales habilidades gimnásticas de suelo. Asimismo se plantean ejemplos de sesiones y minicircuitos organizados en torno a las citadas habilidades y en el marco de una unidad didáctica para secundaria.

📖 Wend, Hildegard (1980) *Gimnasia Rítmica Deportiva con aparatos manuales*. Stadium, Buenos Aires.

En este libro se realiza una recopilación a cerca de las posibilidades de movimiento de cada aparato en la gimnasia rítmica, es decir, desarrolla de cada aparato aspectos como las características del mismo, el grupo de elementos que lo componen, las conducciones que se pueden hacer con él, los balanceos, los saltos, así como los

ejercicios de combinación. Se incluyen los aparatos de competición y otros.

5.4. Revistas

En este apartado señalamos las revistas disponibles en la biblioteca de la Facultad de Ciencias de la Actividad Física y del Deporte y distinguimos varios grupos: las revistas específicas de deportes gimnásticos, las de deportes acrobáticos, y, además, las de circo, que aunque no se encuentran hasta ahora en dicha biblioteca merecen ser señaladas.

Deportes gimnásticos

- *Gimnasia&Aerobic*. Federacio Catalana de Gimnastica. Desde 1995.
- *Ximnasia*. Federación Galega de Gimnasia. Desde 1999.
- *Gimnasia 92*. Federación Española de Gimnasia (1988-1992).
- *Gym Technic*. Revue technique, pédagogique et scientifique de la FFG.
- *Le Gymnast*. Bulletin de la FFG. Hasta 1999.
- *Il Gimnasta*. Federazione Gimnastica d'Italia. *Gymnika* (Boletín técnico).
- *The Gymnast* (británica), hasta el 98.
- *International Gymnast* (EEUU), desde 1976.
- *USAG* (Revista oficial de la gimnasia en USA) 1986-1999.
- *USA Gymnastique Online* desde 1996³⁹⁷.
- *World Gymnastics* (1981-1989).
- *World of Gymnastics* (Revista oficial de la FIG) (1991-1999).

Deportes acrobáticos (B.FCCAFDL)

- *Monitor-Ski*. Zaragoza.

³⁹⁷ Asimismo, la revista *Técnica*, se publica en español por USA Gymnastics en cooperación con la Unión Panamericana de Gimnasia.

- *Natación Saltos Waterpoolo*. Desde 1979. Asociación Nacional de Entrenadores de Natación.

- *EPS*. Education Phsyique et Sport. París.

- *EPS 1*. Education Phsyique et Sport au Premier Degre. París.

Acrobacia/Circo

- *Arts de la piste*. Editada por "Hors les murs", asociación francesa para el desarrollo de las artes de la calle y las artes de la pista. Dirección: 68, rue de la Folie-Méricourt, 75011, París. www.horslesmurs.asso.fr

- *Mouvement*. Revista sobre artes visuales y espectáculo vivo. Dirección: 83, rue León-Frot, 75011, Paris.

- *Pirouette*. Revista de la Federación Francesa de Escuelas de Circo. Dirección: 17 bis, passage Monténégro, 75019, París.

- *Le journal de l'école de cirque de Bruxelles*. 104 Chaussée de Booddael, 1050, Bruxelles.

- *Circum Circus*. Journal des arts du cirque de Toulouse. Centre des Arts du Cirque 29, Av. Saint-Exupery, 31400 Toulouse.

- *Circus Week*. P.O. Box 3952. San Bernardino 92431 USA.

- *La voix du cirque* (mensual). Ed. Dance Fashion-Le Panorama. 98000 Principaut, de Monaco. Fax 93 50 87 79.

- *Circus Zeitung*. Am Latourshof 6, 41542 Dormagen. Fax. (0 21 33) 9 15 53.

5.5. Organismos, asociaciones, federaciones

- Asociación Española de Deportes y Actividades Gimnásticas y Acrobáticas (AESDAGA). Domicilio social: Facultad de Ciencias del Deporte de Extremadura. Avda. Universidad s/n 10071, Cáceres.

- Asociación Francesa en Investigación en Actividades Gimnásticas y Acrobáticas (AFRAGA). 100 rue des bégonias, 60530 Ercuis.

- Association Francaise de Cirque Adapté. Maison des Associations, 2 rue du Château, 40800 Airessur-Adour.

- Asociación de Malabaristas de Madrid. Albergue Juvenil Richard Schirrmann (Casa de Campo) 28011, Madrid.

- Asociación de Circo de Catalunya. Cr. Portlligat s/n 08042, Barcelona. Teléfono: 933539516.

- Federación Española de Gimnasia. C/ Ferrad 16, 7º D, 28008, Madrid. Web site: <http://www.migimnasia.com/>.³⁹⁸

- Federación Internacional de Gimnasia. Rue des Oeuches 10 (P.O. Box 359) CH 2740 Moutier 1, Suiza. E-Mail: fig.gymnastics@worldsport.org. <http://www.fig-gymnastics.com/>.

- Federación de Gimnasia del Principado de Asturias. C/Ezcurdia nº 194 (edificio Argenta), 33203 Gijón. E-Mail: fjgimn@eresmas.com

5.6. Escuelas de Gimnasia y/o Acrobacia

Entre los Centros de Alto Rendimiento Deportivo (CARD) señalamos:

- Consejo Superior de Deportes. Martín Fierro, s/n 28040. Teléfono: 91/5896700/6842.

- Residencia Joaquín Blume. Obispo Trejo s/n 28040, Madrid.

- Centro Especializado de Alto Rendimiento de San Cugat. Avda Alcalde Barnils, s/n. Apto Correos 129. 08190 San Cugat del Valles (Barcelona). Con las modalidades de Gimnasia Rítmica, Gimnasia Artística y Gimnasia en Trampolín entre otras.

³⁹⁸ Para consultar las direcciones de federaciones nacionales de gimnasia se puede acceder, entre otras, a través de la Página de Deportes Acrobáticos de Valère Binet. (*A Sport Acrobatics Page*) <http://www.multimania.com/asp/>.

- Centro de Alto Rendimiento para entrenamiento en altura de Sierra Nevada (CARDIA). 18196 Monachil (Granada).

Entre los Centros Especializados de Alto Rendimiento (CEAR) destacamos:

- Centro Especializado de Alto Rendimiento de Gimnasia (Modalidad Trampolín) Langreo, Asturias. Gimnasio. Paseo de los Llerones, s/s 33900.

Entre los Centros de Tecnificación Deportiva (CTD) destacamos, por la presencia de la Gimnasia Artística³⁹⁹:

- El Centro Andaluz de Tecnificación Deportiva. República Argentina, 23, 47071, Sevilla.

- Centro de Tecnificación deportiva Illes Balears. Escolar Balera de L'Esport. Sant Feliu 8 A, 07012, Palma de Mallorca.

Entre las escuelas de Circo destacamos:

- Ecole National du Cirque "Annye Fratellini". 2, rue de la Clôture 75019, París.

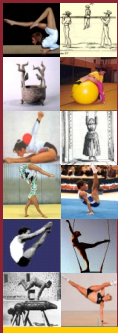
- Centre National des Arts du Cirque. 1 rue du Cirque, 51000, Chalons en Champagne.

- Acrobatie "Projections". 7, rue du Moulin Vert, 75014 París.

- Escuela Carampa. Albergue Juvenil Richard Schirman (Casa de Campo) 28011, Madrid.

- Escuela Rogelio Rivel. Ateneu popuparNou Barris. Cr. Portlligat s/n 08042, Barcelona. <http://www.noubarris.net/ateneu>.

³⁹⁹ Para más información al respecto consúltese CSD (2001) *Centros de Alto Rendimiento y Centros de Tecnificación Deportiva*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, CSD, Madrid. Formato CD.



Universidad de León
Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales.
Servicio de Imprenta.

